Cerveja ou coquetel de abricó? Os biógrafos divergem sobre a bebida que marcou o encontro de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Raymond Aron num bar parisiense, em 1932. Discordâncias à parte, o fato é que, de passagem pela França, Aron apresentaria ao jovem filósofo suas últimas leituras feitas na Alemanha, principalmente a obra de Husserl. A descoberta dos fenomenólogos alemães alteraria o percurso de Sartre, que se muda para Berlim com o intuito de dominar os conceitos-chave da doutrina fenomenológica. As idéias de Husserl — sobretudo a sua teoria da intencionalidade para a qual o centro da reflexão é a consciência enquanto consciência-de-algo — vêm ao encontro dos dilemas de Sartre, insatisfeito diante dos postulados idealistas e realistas que dominavam o debate intelectual francês do período.

O imaginário (1940), sua obra filosófica mais importante até *O ser e o nada* (1943), foi concebido no bojo dessas descobertas. Ao

→

JEAN-PAUL SARTRE

O imaginário

Psicologia fenomenológica da imaginação

Edição revista por Arlette Elkaïm-Sartre
Tradução de Duda Machado

SBD-FFLCH-USP
242139

editora ática

159.93
S261fiP
ex.4
NS: 1060748

Série
Temas
volume 46
Filosofia e psicologia

Título original:
L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination
© Éditions Gallimard, 1940

Editor
Fernando Paixão
Assistência editorial
Mário Vilela
Otacílio Nunes
Editoração eletrônica
Divina Rocha Corte
Capa
Roberta Rees
Foto da capa
Alan Nielsen

Impressão
Gráfica Palas Atenas

ISBN 85-08-05865-9

1996
Todos os direitos reservados
EDITORA ÁTICA S.A.
Rua Barão de Iguape, 110 — CEP 01507-900
Tel.: PABX (011) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — Fax: (011) 277-4146
São Paulo (SP)

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL
21000054549

SUMÁRIO

Apresentação 7

PRIMEIRA PARTE

O CERTO 11
Estrutura intencional da imagem 13
I. Descrição 15
II. A família da imagem 33

SEGUNDA PARTE

O PROVÁVEL 81
Naturezà do analogon *na imagem mental* 83

TERCEIRA PARTE

O PAPEL DA IMAGEM NA VIDA PSÍQUICA 129

QUARTA PARTE

A VIDA IMAGINÁRIA 163

CONCLUSÃO 231
ÍNDICE DOS NOMES CITADOS 253

APRESENTAÇÃO

Bento Prado Júnior
Luiz Damon Santos Moutinho

Em 1935, Sartre é convidado, por um ex-professor, a redigir um texto sobre o mesmo tema de que já tratara em sua *agrégation*: a imagem. Nessa ocasião, ele escrevia *A náusea*, cuja redação iniciara em 1931; temporariamente abandona Antoine Roquentin e volta à psicologia.

Seu interesse pelo tema não era pequeno: a idéia de *imagem* está intimamente ligada à idéia de *consciência*, que obsedava o jovem filósofo. Era já essa idéia o tema central de *A transcendência do ego*, obra de 1934; a consciência aí aparece como vazia, liberada de todo conteúdo, daqueles famosos conteúdos que a velha idéia de *representação* levara a forjar e que se exprimem na metáfora do *Espírito-aranha*, que atrai as coisas para a sua teia, cobre-as com sua baba branca e lentamente as deglute, reduzindo-as à sua própria substância. Uma mesa, um rochedo, uma casa são apenas "conteúdos de consciência", representações internas da coisa espaço-temporal. O que Sartre então queria era expulsar esses conteúdos da consciência, extirpar dela tudo o que pudesse torná-la opaca, pesada, inerte, tudo enfim que levasse a pensá-la como um meio espacial, para tornar possível captá-la em sua essência como *puro-ato*. Foi sobretudo essa possibilidade que Sartre, de início, viu na fenomenologia de Husserl e que o fez "empalidecer de emoção" quando, em 1932, diante de um coquetel de abricó, ouviu Aron falar da intencionalidade. Esse conceito fornecia-lhe nada menos que a chave para superar a velha "filosofia alimentar" e seu Espírito-aranha,

permitindo afirmar a um só tempo a soberania da consciência e a presença do mundo tal como nos aparece.

Ora, analiticamente, os indesejáveis conteúdos se resolvem em dois elementos: a sensação e a imagem. Sartre pouco se deteve sobre a sensação, considerando-a apenas incidentalmente e trabalhando-a sempre com os instrumentos da *Gestalt*; assim, por exemplo, aqui mesmo n'*O imaginário*, onde indica apenas "direções possíveis de pesquisa" (terceira parte, IV). Em outras palavras, não chegou a desenvolver uma fenomenologia da percepção. Seu verdadeiro interesse foi antes pela imagem, o outro "elemento" da psicologia analítica, e é para enfrentá-lo que aceita o convite de seu ex-professor.

O texto que redigirá compõe-se de duas partes, uma "crítica" e outra "científica". O estudo crítico, publicado em separado sob o título de *A imaginação*, aborda o problema em Descartes, Leibniz e Hume e, depois, o mesmo problema em alguns psicólogos que, segundo Sartre, herdam e conservam a noção de imagem dos três "grandes metafísicos". O mote central da crítica será a observação de que as diferentes doutrinas, malgrado as diferenças específicas, partilham todas uma certa "metafísica ingênua" que consiste em conceber a imagem como coisa, como um quadro, uma *picture* na consciência. A imagem, bem mais que a sensação, é a fonte da "ilusão da imanência"; "sem nos darmos conta", pensamos que a imagem está na consciência, transformando esta última num *lugar*, povoado de pequenos simulacros. O estudo se encerra com a promessa de enfrentar o problema, apontando em Husserl o surgimento de novos instrumentos metodológicos que permitem uma abordagem correta da questão: a intencionalidade e a *hylé* inauguram uma concepção da imagem que a apresenta como *ato*, não como coisa, expulsando assim todo conteúdo, toda presença estranha, da consciência. Essa descrição, contudo, só será feita na parte "científica" da obra publicada mais tarde sob o título de *O imaginário*.

Mas não se pense que este livro é inteiramente husserliano. Husserl, na verdade, limitou-se a fornecer os métodos, deixando a questão em aberto. Ele apenas "abre o caminho", mas tudo ainda está por fazer, e *O imaginário* foi até então o texto mais ousado de Sartre. Além disso, o próprio Husserl, nas poucas observações incidentais que fez sobre a imagem, parece ele próprio vítima da ilusão da imanência, caindo no mesmo erro que o estudo crítico denunciara nos clássicos. De modo que é uma obra também *contra* Husserl,

ainda que se sirva de instrumentos fornecidos por ele. Segundo Sartre, *O imaginário* é escrito contra Husserl, "mas apenas na medida em que um discípulo pode escrever contra o seu mestre".

Essa homenagem a Husserl esconde um pouco o que estava em questão para Sartre e que pouco tinha a ver com o projeto husserliano de uma teoria do conhecimento. Seu interesse se volta para outros problemas; assim, por exemplo, o leitor encontrará na quarta parte da obra uma descrição da "vida imaginária", inclusive na conduta patológica: como cartesiano, Sartre não se furtou à difícil questão das alucinações ou do sonho, questões muito distantes da teoria do conhecimento. A quarta parte e a conclusão foram escritas muito provavelmente *depois*, durante o longo período que antecedeu sua publicação. E foi nesse período que Sartre travou contato com a obra de Heidegger; um contato cujos efeitos se revelam na parte final de *O imaginário*. Uma vez estabelecida a consciência como puro ato, espontaneidade sem conteúdos inertes, Sartre procura descrevê-la no horizonte do ser-no-mundo, e a conclusão é o primeiro esforço de pensar o *inder-Welt-sein* sem abandonar a consciência, utilizando os resultados obtidos pela pesquisa sobre o imaginário. Como se vê, não é pouco o que se decide neste livro.

a Albert Morel

Primeira Parte

O certo

ESTRUTURA INTENCIONAL DA IMAGEM

Esta obra tem como fim descrever a grande função "irrealizante" da consciência ou "imaginação" e seu correlativo noemático, o imaginário.

Permitimo-nos empregar a palavra "consciência" num sentido um pouco diferente daquele que ela recebe de maneira comum. A expressão "estado de consciência" implica, para as estruturas psíquicas, uma espécie de inércia, de passividade, que nos parece incompatível com os dados da reflexão. Usaremos o termo "consciência" não para designar a mônada e o conjunto de suas estruturas psíquicas, mas para nomear cada uma dessas estruturas em sua particularidade concreta. Falaremos, portanto, de consciência da imagem, de consciência perceptiva, etc., inspirando-nos num dos sentidos alemães da palavra *Bewusstsein*.

I

Descrição

1. O método

Apesar de alguns preconceitos que trataremos logo em seguida, é certo que, quando eu produzo em mim a imagem de Pierre, é Pierre que é o objeto de minha consciência atual. Enquanto essa consciência permanecer inalterada, eu poderei muito bem dar uma descrição do objeto tal qual ele aparece como imagem para mim, mas não da imagem enquanto tal. Para determinar os traços próprios da imagem enquanto imagem, é preciso recorrer a um novo ato de consciência: é preciso *refletir*. Assim, a imagem enquanto imagem só é descritível por um ato de segundo grau, com o que o olhar se desvia do objeto para dirigir-se sobre a maneira como esse objeto é dado. É o ato reflexivo que permite o julgamento "eu tenho uma imagem".

É necessário repetir aqui o que se sabe desde Descartes: uma consciência reflexiva nos entrega dados absolutamente certos; o homem que, num ato de reflexão, toma consciência de "ter uma imagem" não poderia se enganar. Sem dúvida, encontram-se psicólogos que afirmam que não saberíamos, no limite, distinguir uma imagem intensa de uma percepção fraca. Titchener invoca até certas experiências para apoiar essa tese. Mas veremos mais adiante que essas afirmações repousam sobre um erro. De fato, a confusão é impossível: o que se convencionou chamar "imagem" dá-se imediatamente

como tal à reflexão. Mas não se trata aqui de uma revelação metafísica e inefável. Se essas consciências se distinguem imediatamente de todas as outras, é porque se apresentam à reflexão com certas marcas, certas características que determinam logo o julgamento "Eu tenho uma imagem". O ato de reflexão possui, portanto, um conteúdo imediatamente certo que chamaremos a *essência* da imagem. Essa essência é a mesma para qualquer homem; a primeira tarefa do psicólogo é explicitá-la, descrevê-la, fixá-la.

De onde vem então, irá perguntar-se, a extrema diversidade das doutrinas? Os psicólogos deveriam estar de acordo, por menos que se refiram a esse saber imediato. Respondemos que a maior parte dos psicólogos não se refere a isso. Mantêm o saber no estado implícito e preferem construir hipóteses explicativas sobre a natureza da imagem[1]. Estas, como todas as hipóteses científicas, não irão além de uma certa probabilidade: os dados da reflexão são certos.Todo novo estudo consagrado às imagens deve, desse modo, começar por uma distinção radical: uma coisa é a *descrição* da imagem, outra coisa são as *induções* que tocam sua natureza. Passando de uma às outras, vai-se do certo ao provável. O primeiro dever do psicólogo é, evidentemente, fixar em conceitos o saber imediato e certo.

Deixaremos de lado as teorias. Só queremos saber da imagem o que a reflexão vai nos ensinar. Mais tarde, tentaremos, como os outros psicólogos, classificar a consciência da imagem entre as outras consciências, dar-lhe uma "família", e formaremos hipóteses sobre sua natureza íntima. No momento, queremos somente tentar uma "fenomenologia" da imagem. O método é simples: produzir em nós imagens, refletir sobre essas imagens, descrevê-las, isto é, tentar determinar e classificar seus traços distintivos.

2. A primeira característica: a imagem é uma consciência

Ao iniciarmos a reflexão, percebemos que cometíamos até agora um duplo erro. Pensávamos, sem sequer nos darmos conta, que a

[1] Cf. nosso estudo crítico *L'imagination*, Alcan, 1936.

imagem estava *na* consciência e que o objeto da imagem estava *na* imagem. Fazíamos da consciência um lugar povoado de pequenos simulacros, e esses simulacros eram as imagens. Sem dúvida alguma, a origem dessa ilusão deve ser procurada em nosso hábito de pensar no espaço e em termos de espaço. Nós a chamaremos *ilusão da imanência.* Ela encontra em Hume sua expressão mais clara.

Hume está distinguindo as impressões e as idéias:

"As percepções que penetram com mais força e violência podem ser chamadas de *impressões*... por *idéias*, entendo as imagens fracas oriundas das primeiras no pensamento e no raciocínio..."[2].

Essas idéias não passam daquilo que chamamos *imagens.* Ora, ele acrescenta, algumas páginas mais adiante[3]:

"Formar a idéia de um objeto e formar uma idéia, simplesmente, é a mesma coisa, com o fato de se referir a um objeto sendo apenas para a idéia uma denominação extrínseca, da qual ela não carrega, em si mesma, nenhuma marca, nenhum traço. Ora, como é impossível formar a idéia de um objeto que seja dotado de quantidade e de qualidade, e que, portanto, não o seja em nenhum grau preciso nem de uma nem de outra, segue-se que é igualmente impossível formar uma idéia que não seja limitada e circunscrita nesses dois pontos".

Desse modo, minha idéia atual da cadeira só se refere de fora a uma cadeira existente. Não é a cadeira do mundo exterior, a cadeira que eu acabo de perceber; não é essa cadeira de palha e de madeira que permitirá distinguir minha idéia das idéias de mesa ou de tinteiro. No entanto, minha idéia atual é por certo uma idéia *de* cadeira. O que é que isso quer dizer, senão que, para Hume, a idéia de cadeira e a cadeira na idéia são uma só e mesma coisa? Ter uma idéia da cadeira, é ter uma cadeira na consciência. Prova de que o que vale para o objeto vale para a idéia. Se o objeto deve ter uma quantidade e uma qualidade determinadas, a idéia deve possuir também essas determinações.

A maior parte dos psicólogos e filósofos adotou esse ponto de vista. É também o do senso comum. Quando eu digo que "tenho uma imagem" de Pierre, eles pensam que eu tenho no momento pre-

[2] Hume, *Traité de la nature humaine.* Trad. Maxime David, p. 9.
[3] Id., ibid., p. 33.

sente um certo retrato de Pierre na consciência. O objeto de minha consciência atual seria precisamente esse retrato, e Pierre, o homem de carne e osso, só seria atingido muito indiretamente, de uma maneira "extrínseca", pelo simples fato de que é ele que esse retrato representa. Do mesmo modo, numa exposição, posso contemplar longamente um retrato por si mesmo, sem ver que está escrito embaixo do quadro: "Retrato de Pierre Z..." Em outras palavras, uma imagem é implicitamente assimilada ao objeto material que ela representa.

O que pode surpreender é que não se tenha jamais sentido a heterogeneidade radical da consciência e da imagem assim concebida. É porque, sem dúvida, a ilusão da imanência ficou sempre no estado implícito. De outro modo, teríamos compreendido que era impossível introduzir esses retratos materiais numa estrutura sintética consciente sem destruí-la, cortar os contatos, parar a corrente, romper a continuidade. A consciência cessaria de ser consciente para si mesma; por toda a parte, sua unidade seria quebrada pelas telas opacas, inassimiláveis. Em vão, trabalhos como o de Spaier, de Bühler, de Flach suavizaram a própria noção de imagem, mostrando-a bem viva, penetrada de afetividade e de saber; a imagem, passando ao nível de organismo, não deixa de continuar um produto inassimilável para a consciência. É por essa razão que certos espíritos lógicos, como F. Moutier[4], acreditaram que deviam negar a existência das imagens mentais para salvar a integridade da síntese psíquica. Essa solução radical é contradita pelos dados da introspecção. Posso, quando quero, pensar na imagem de um cavalo, de uma árvore, de uma casa. E, no entanto, se aceitamos a ilusão da imanência, somos necessariamente conduzidos a constituir o mundo do espírito com objetos que seriam semelhantes aos do mundo exterior e que, simplesmente, obedeceriam a outras leis.

Deixemos essas teorias de lado e, para nos libertar da ilusão da imanência, vejamos o que nos ensina a reflexão.

Quando percebo uma cadeira, seria absurdo dizer que a cadeira está *em* minha percepção. Minha percepção é, segundo a terminologia que adotamos, uma certa consciência, e a cadeira é objeto dessa consciência. No momento, fecho os olhos e produzo a imagem da cadeira que acabo de perceber. A cadeira, dando-se

[4] F. Moutier, *L'aphasie de Broca*. Thèse de Paris, Steinheil, 1908. Cf. p. 244: "Nós rejeitamos formalmente a existência de imagens".

imediatamente como imagem, não poderia mais do que antes entrar *na* consciência. Uma imagem da cadeira não é, não pode ser, uma cadeira. Na realidade, quer eu perceba, quer eu imagine a cadeira de palha na qual estou sentado, ela permanece sempre fora de minha consciência. Nos dois casos, ela está ali, *no* espaço, nesta peça, em frente à escrivaninha. Ora — isto, antes de tudo, é o que nos ensina a reflexão —, quer eu perceba, quer eu imagine essa cadeira, o objeto de minha percepção e o de minha imagem são idênticos: é a cadeira de palha na qual estou sentado. Simplesmente a consciência se *relaciona* com essa mesma cadeira de dois modos diferentes. Nos dois casos, visa a cadeira em sua individualidade concreta, em sua corporeidade. Mas, num dos casos, a cadeira é "reencontrada" pela consciência; no outro, não é. A cadeira não está jamais na consciência. Nem mesmo como imagem. Não se trata de um simulacro da cadeira que penetra imediatamente na consciência e não tem nenhuma relação "extrínseca" com a cadeira existente; trata-se de um certo tipo de consciência, isto é, de uma organização sintética que se relaciona diretamente com a cadeira existente e cuja essência íntima é precisamente relacionar-se de tal e tal maneira à cadeira existente.

E o que é exatamente a imagem? Não é, evidentemente, a cadeira; de um modo geral, o objeto da imagem não é em si mesmo a imagem. Diremos que a imagem é a organização sintética total, a consciência? Mas essa consciência é uma natureza atual e concreta, que existe em si, para si, e poderá sempre se dar sem intermediário à reflexão. A palavra *imagem* não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto; dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto. Na verdade, a expressão *imagem mental* presta-se a confusões. Seria melhor dizer "consciência de Pierre como imagem" ou "consciência imaginante de Pierre". Como a palavra "imagem" tem uma longa folha de serviço, não podemos rejeitá-la completamente. Mas, para evitar toda ambigüidade, lembramos que imagem não é mais do que uma relação. A consciência imaginante que tenho de Pierre não é a consciência da imagem de Pierre: Pierre é diretamente atingido, minha atenção não é dirigida para uma imagem, mas para um objeto[5].

[5] Pode-se ficar tentado a me opor casos em que eu experimento a imagem de um objeto que não tem existência real fora de mim. Mas precisamente a Quimera não existe "como imagem". Não existe desse modo, nem de nenhum outro.

Assim, na trama dos atos sintéticos da Consciência aparecem por momentos certas estruturas que chamamos consciências imaginantes. Nascem, desenvolvem-se e desaparecem segundo leis que lhes são próprias e que vamos tentar determinar. E seria um erro grave confundir essa vida da consciência imaginante, que dura, se organiza, se desagrega, com a do objeto dessa consciência, que, durante esse tempo, pode muito bem ficar imutável.

3. Segunda característica: o fenômeno da quase-observação

Quando começamos este estudo, pensávamos que iríamos lidar com *imagens*, isto é, com elementos da consciência. Vemos agora que estamos lidando com consciências completas, ou seja, com estruturas complexas que "têm como intenção" certos objetos. Vejamos se a reflexão pode nos ensinar melhor sobre essas consciências. O mais simples será abordar a imagem em relação com o conceito e com a percepção. Perceber, conceber, imaginar, tais são com efeito os três tipos de consciência pelos quais um mesmo objeto pode nos ser dado.

Na percepção, *eu observo* os objetos. É preciso compreender por isso que o objeto, ainda que entre por inteiro em minha percepção, só me é dado de um lado a cada vez. Conhece-se o exemplo do cubo: eu não posso saber que é um cubo enquanto não tiver apreendido suas seis faces; posso, no máximo, ver três faces ao mesmo tempo, não mais. É preciso, pois, que eu as apreenda sucessivamente. E, quando passo, por exemplo, da apreensão das faces ABC à das faces BCD, há sempre a possibilidade de que a face A se anule durante minha mudança de posição. Portanto, a existência do cubo permanecerá duvidosa. Ao mesmo tempo, devemos observar que, quando vejo as três faces do cubo de uma só vez, essas três faces não se apresentam nunca para mim como quadrados: suas linhas se achatam, seus ângulos tornam-se obtusos, e devo reconstituir sua natureza de quadrados a partir das aparências de minha percepção. Tudo isso já foi dito cem vezes: o próprio da percepção é que o objeto só aparece como uma série de perfis, de projeções. O cubo está bem presente, posso tocá-lo, vê-lo; mas só o vejo de um

certo modo que chama e exclui ao mesmo tempo uma infinidade de outros pontos de vista. Devemos *apreender* os objetos, isto é, multiplicar sobre eles os pontos de vista possíveis. O objeto em si mesmo é a síntese de todas essas aparições. A percepção de um objeto é, pois, um fenômeno com uma infinidade de faces. O que isso significa para nós? A necessidade de *dar a volta* aos objetos, de esperar, como diz Bergson, que o "açúcar derreta".

Quando, ao contrário, eu penso no cubo através de um conceito concreto[6], penso nos seis lados e nos oito ângulos ao mesmo tempo; penso que seus ângulos são retos e seus lados, quadrados. Estou no centro de minha idéia, eu a possuo inteira de uma só vez. Naturalmente, isso não quer dizer que minha idéia não tenha de se completar através de um progresso infinito. Mas posso pensar as essências concretas num único ato de consciência; não tenho de restabelecer aparências, nenhuma aprendizagem a fazer. Essa é, sem dúvida, a diferença mais nítida entre o pensamento e a percepção. Eis por que não poderemos jamais perceber um pensamento nem pensar uma percepção. Trata-se de fenômenos radicalmente distintos; um, o saber consciente de si mesmo, que se coloca de uma vez no centro do objeto; o outro, unidade sintética de uma multiplicidade de aparências, que faz lentamente seu aprendizado.

O que diremos da imagem? É aprendizagem ou saber? Notemos, de início, que ela parece estar "do lado" da percepção. Numa como noutra, o objeto se dá em perfis, em projeções, através do que os alemães designam por um termo feliz, *Abschattungen*. Só que não temos mais necessidade de dar a volta: o cubo como imagem se dá imediatamente pelo que é. Quando digo "O objeto que percebo é um cubo", faço uma hipótese que o curso ulterior de minhas percepções pode me obrigar a abandonar. Quando digo "O objeto cuja imagem tenho agora é um cubo", emito um julgamento de evidência: é absolutamente certo que o objeto de minha imagem é um cubo. O que isso quer dizer? Na percepção, um saber se forma lentamente; na imagem, o saber é imediato. Vemos agora que a imagem é um ato sintético que une a elementos mais precisamente representativos um saber concreto, não imaginado. Uma imagem não se aprende; é exatamente organizada como os objetos que se apren-

[6] A existência de tais conceitos é às vezes negada. No entanto, a percepção e a imagem pressupõem um saber concreto sem imagens e sem palavras.

dem, mas, na realidade, a imagem se dá inteira como aquilo que ela é, desde seu aparecimento. Se você quer se divertir fazendo girar no pensamento a imagem de um cubo, se finge que ele lhe apresenta suas diversas faces, você não terá avançado em nada no fim da operação: não terá aprendido nada.

Mas não é tudo. Consideremos esta folha de papel, pousada sobre a mesa. Quanto mais a olhamos, mais ela nos revela suas particularidades.

Cada orientação nova de minha atenção, de minha análise, revela-me um detalhe novo: a margem superior da folha está levemente curvada; na terceira linha, o traço cheio termina pontilhado..., etc. Ora, eu posso reter pelo tempo que quiser uma imagem em minha visão; encontrarei sempre o que tiver colocado. Essa observação é de uma importância capital para distinguir entre imagem e percepção. No mundo da percepção, nenhuma "coisa" pode aparecer sem que mantenha com as outras coisas uma infinidade de relações. Mais ainda, é essa infinidade de relações — e, ao mesmo tempo, também a infinidade de relações que seus elementos sustentam entre si — que constitui a própria essência de uma coisa. Daí algo de *excessivo* no mundo das "coisas": a cada instante, há sempre infinitamente *mais* do que o que podemos ver; para esgotar a riqueza de minha percepção atual, seria necessário um tempo infinito. Que não nos enganemos: essa maneira de "exceder" é constitutiva da própria natureza dos objetos. É o que compreendemos quando se diz que um objeto não poderia existir sem uma individualidade definida; é preciso compreender "sem manter uma infinidade de relações determinadas com a infinidade de outros objetos".

Ora, na imagem há uma espécie de pobreza essencial, ao contrário. Os diferentes elementos de uma imagem não mantêm nenhuma relação com o resto do mundo e só mantêm entre si umas duas ou três relações, aquelas que eu posso constatar, por exemplo, ou então aquelas que é importante reter no momento. Não basta dizer que as outras relações existem em surdina, que esperam que um feixe luminoso caia sobre elas. Não: elas não existem de modo algum. Duas cores, por exemplo, que manteriam na realidade uma certa relação de discordância podem coexistir na imagem sem que tenham entre si nenhuma espécie de relação. Os objetos só existem enquanto nós os pensamos. Eis o que seria incompreensível para todos aqueles que fazem da imagem uma percepção renascente. É que,

com efeito, não se trata de uma diferença de intensidade: os objetos do mundo das imagens não poderiam de forma alguma existir no mundo da percepção; não preenchem as condições necessárias[7].

Numa palavra, o objeto da percepção excede constantemente a consciência; o objeto da imagem é apenas a consciência que se tem dele; define-se por essa consciência: não se pode aprender nada de uma imagem que já não se saiba antes. É certo que pode acontecer que uma imagem-lembrança apresente-se de imprevisto, dê-nos um rosto, um lugar inesperado. Mas, mesmo nesse caso, dá-se em bloco à intuição, oferece de uma vez o que é. Se eu percebesse este ou aquele pedaço de grama, eu precisaria estudá-lo por muito tempo para saber de onde veio. No caso da imagem, já sei imediatamente: é a grama de tal prado, em tal lugar. E essa origem não se deixa decifrar *sobre* a imagem: no próprio ato que me dá o objeto como imagem já se encontra incluído o conhecimento do que ele é. Pode-se objetar, é verdade, o caso bastante raro em que uma imagem-lembrança guarda o anonimato: de uma só vez eu revejo um jardim triste sob um céu cinzento, e para mim é impossível saber onde e quando vi esse jardim. Mas é simplesmente uma determinação que faz falta à imagem, e nenhuma observação, por mais prolongada que seja, poderia dar-me o conhecimento que me falta. Se descubro, um pouco mais tarde, o nome do jardim, é por meio de procedimentos que nada têm a ver com a pura e simples observação: a imagem deu num só bloco o que ela possuía[8].

Desse modo o objeto, na imagem, apresenta-se como devendo ser apreendido numa multiplicidade de atos sintéticos. Por isso — e porque seu conteúdo guarda como que um fantasma da opacidade sensível, pois não se trata nem de essências nem de leis geradoras, mas de qualidade irracional —, ele parece ser o objeto da observação; desse ponto de vista, a imagem estaria mais perto da percepção que do conceito. Mas, por outro lado, a imagem não ensina nada, não dá jamais a impressão do novo, não revela jamais

[7] É o que Jaensch compreendeu muito bem quando, levando até o fim a teoria das percepções revivescentes, fazia da imagem eidética um objeto suscetível de ser observado e apreendido.

[8] O que pode enganar aqui é:
a. O uso que se faz da imagem no pensamento matemático. Muitos crêem que percebemos *sobre* a imagem relações novas entre as figuras.
b. O caso em que a imagem comporta uma espécie de ensinamento afetivo. Examinaremos esses diferentes casos mais adiante.

uma face do objeto. Ela oferece-se em bloco. Nenhum risco, nenhuma espera: uma certeza. Minha percepção pode enganar-me, mas não minha imagem. Nossa atitude em relação ao objeto da imagem poderia chamar-se *quase-observação.* Estamos colocados na atitude de observação, mas é uma observação que não ensina nada. Se faço uma imagem da página do livro, estou na atitude de leitor, *olho* as linhas impressas. Mas não *leio.* E, no fundo, nem olho sequer, pois já *sei* o que está escrito.

Sem abandonar o domínio da descrição pura, pode-se tentar explicar essa propriedade característica da imagem. Na imagem, uma certa consciência se dá um certo objeto. O objeto é, portanto, correlativo de um certo ato sintético, que compreende, entre suas estruturas, um certo saber e uma certa "intenção". A intenção está no centro da consciência: é ela que visa o objeto, isto é, que o constitui pelo que ele é. O saber, que está indissoluvelmente ligado à intenção, especifica que o objeto é este ou aquele, acrescenta sinteticamente determinações. Constituir em si uma certa consciência da mesa como imagem é, ao mesmo tempo, constituir a mesa como objeto de uma consciência imaginante. Desse modo, o objeto como imagem é contemporâneo da consciência que tomo dele, e ele é exatamente determinado por essa consciência: não compreende nele nada além daquilo que tenho consciência; mas, inversamente, tudo que constitui minha consciência encontra seu correlativo no objeto. Meu saber é um saber *do* objeto, um saber *tocando* o objeto. No ato da consciência, o elemento representativo e o elemento de saber estão ligados por um ato sintético. Portanto, o objeto correlativo desse ato se constitui ao mesmo tempo como objeto concreto, sensível, e como objeto de saber. Disso resulta essa conseqüência paradoxal de que o objeto se torna presente de fora e de dentro ao mesmo tempo. De fora, pois nós o observamos; de dentro, pois é *nele* que percebemos o que ele é. Eis por que imagens extremamente pobres e truncadas, reduzidas a algumas determinações do espaço, podem ter para mim um sentido rico e profundo. E esse sentido está logo aí, imediato, *nestas* linhas; ele se dá sem que haja necessidade de decifrá-lo. Eis também por que o mundo das imagens é um mundo onde nada *acontece.* Eu posso, a bel-prazer, fazer evoluir em imagem este ou aquele objeto, girar um cubo, fazer crescer uma planta, correr um cavalo; não se produzirá jamais a menor defasagem entre o objeto e a consciência. Nenhum segundo de surpresa; o objeto que se move não é vivo, *não precede nunca a intenção.* Mas

também não é inerte, passivo, "agido" de fora, como uma marionete: *a consciência não precede jamais o objeto,* a intenção se revela como tal ao mesmo tempo que se realiza, em e por sua realização[9].

4. Terceira característica: a consciência imaginante põe seu objeto como um nada

Toda consciência é consciência *de* alguma coisa. A consciência irrefletida visa objetos heterogêneos à consciência: por exemplo, a consciência imaginante da árvore visa uma árvore, isto é, um corpo que por natureza é exterior à consciência; ela sai de si mesma, ela se transcende.

Se queremos descrever essa consciência, é preciso, já vimos, que produzamos uma nova consciência, dita "refletida". Pois a primeira é inteiramente consciência da árvore. Todavia, é preciso tomar cuidado: toda consciência é consciência de parte a parte. Se a consciência imaginante da árvore, por exemplo, não fosse consciente senão a título de objeto da reflexão, resultaria que ela seria, no estado irrefletido, inconsciente de si mesma, o que é uma contradição. Ela deve, portanto, mesmo não tendo outro objeto senão a árvore como imagem e não sendo ela própria objeto a não ser para a reflexão, abrigar uma certa consciência de si mesma. Diremos que ela possui de si mesma uma consciência imanente e não-tética. Não é nossa tarefa descrever essa consciência não-tética. Mas é evidente que nossa descrição da consciência imaginante seria muito incompleta se não procurássemos saber:

1º Como a consciência irrefletida *coloca* seu objeto.

2º Como essa consciência aparece para si mesma na consciência não-tética que acompanha a posição do objeto.

A consciência transcendente da árvore como imagem coloca a árvore. Mas coloca-a como *imagem,* isto é, de uma certa maneira que não é a da consciência perceptiva.

---

[9] Existem, nos confins da vigília e do sono, certos casos bem estranhos que poderiam passar por resistências de imagens. Por exemplo, acontece-me ver um objeto indeterminado girar sobre si mesmo no sentido das agulhas de um relógio e não conseguir pará-lo nem fazer com que gire no sentido inverso. Falaremos sobre esses fenômenos quando estudarmos as imagens hipnagógicas às quais se aparentam.

Procedeu-se freqüentemente como se a imagem fosse inicialmente constituída sobre o tipo da percepção e como se alguma coisa (redutores, saber, etc.) interviesse em seguida para colocá-la em seu nível de imagem. O objeto como imagem seria, portanto, constituído inicialmente no mundo das coisas, para ser, *depois disso,* expulso desse mundo. Mas essa tese não se enquadra nos dados da descrição fenomenológica; além disso, vimos em outra obra que, se a percepção e a imagem não são distintas por natureza, se seus objetos não se dão à consciência como *sui generis,* não nos restará nenhum meio para distinguir essas duas maneiras de se darem os objetos; numa palavra, constatamos a insuficiência dos critérios externos da imagem. Portanto, é preciso — já que podemos falar de imagens, visto que esse termo tem um sentido para nós — que a imagem, tomada em si mesma, guarde em sua natureza íntima um elemento de distinção radical. Esse elemento, uma investigação reflexiva vai nos permitir encontrá-lo no ato posicional da consciência imaginante.

Toda consciência coloca seu objeto, mas cada uma à sua maneira. A percepção, por exemplo, coloca seu objeto como existente. A imagem contém, do mesmo modo, um ato de crença ou um ato posicional. Esse ato pode tomar quatro, e somente quatro, formas: pode colocar o objeto como inexistente, ou como ausente, ou como existente em outra parte; pode também "neutralizar-se", isto é, não colocar seu objeto como existente[10]. Dois desses atos são negações: o quarto corresponde a uma suspensão ou neutralização da tese. O terceiro, que é positivo, supõe uma negação implícita da existência natural e presente do objeto. Esses atos posicionais — esta observação é capital — não se acrescentam à imagem uma vez constituída; o ato posicional é constitutivo da consciência da imagem. Qualquer outra teoria, além de ser contrária aos dados da reflexão, nos faria cair de novo na ilusão da imanência.

Essa posição de ausência ou de inexistência só pode ser encontrada no plano da *quase-observação.* De uma parte, a percepção coloca a existência de seu objeto; de outra parte, os conceitos, o saber colocam a existência de *naturezas* (essências universais) constituídas por relações e são indiferentes à existência "em carne e

[10] Essa suspensão da crença continua a ser um ato posicional.

osso" dos objetos. Pensar o conceito "homem", por exemplo, é colocar uma essência, pois, como diz Spinoza:

"A verdadeira definição de cada coisa só compreende e exprime a natureza da coisa definida, de onde se segue esta observação, a saber, que nenhuma definição compreende e exprime um certo número de indivíduos..."[11].

Pensar Pierre por meio de um conceito concreto é pensar ainda num conjunto de relações. Entre essas relações, podem ser encontradas determinações de lugar (Pierre está viajando, está em Berlim, é advogado em Rabat, etc.). Mas essas determinações acrescentam um elemento positivo à natureza concreta "Pierre"; não têm o caráter privativo, negativo, dos atos posicionais da imagem. É somente no terreno da intuição sensível que as palavras "ausente", "longe de mim" podem ter um sentido que se dá como podendo não ter lugar. Por exemplo, se a imagem de um morto que eu amava me aparece bruscamente, não há necessidade de uma "redução" para que eu sinta um choque desagradável no peito: esse choque faz parte da imagem, é a conseqüência direta de que a imagem dê seu objeto como um nada do ser.

Sem dúvida, existem julgamentos de percepção que implicam um ato posicional neutralizado. É o que acontece quando vejo um homem que vem em minha direção e digo "É possível que esse homem seja Pierre". Mas justamente essa suspensão de crença, essa abstenção, concerne *ao homem que vem vindo.* Numa palavra, minha dúvida implica necessariamente uma posição da existência do tipo: um homem vem em minha direção. Pelo contrário, dizer "Eu tenho uma imagem de Pierre" equivale a dizer não só "Eu não vejo Pierre", mas ainda "Eu não vejo nada". O objeto intencional da consciência imaginante tem isto de particular: que ele não está aí e é posto como tal, ou que ele não existe e que é colocado como inexistente, ou, ainda, que não é colocado de modo algum.

Produzir em mim a consciência imaginante de Pierre é fazer uma síntese intencional que reúne em si uma série de momentos passados, que afirma a identidade de Pierre através dessas diversas aparições e que se dá esse objeto idêntico sob um certo aspecto (de perfil, de pé, com o busto, etc.). Esse aspecto é forçosamente um

[11] *Éthique,* I, prop. VIII, sc. II, trad. Boulainvilliers.

aspecto intuitivo: o que minha intenção atual visa é Pierre em sua corporeidade, esse Pierre que eu posso ver, tocar, ouvir, na medida em que posso vê-lo, ouvi-lo, tocá-lo. É um corpo que está necessariamente a uma certa distância do meu, que tem necessariamente uma certa posição em relação a mim. Mas vejamos: esse Pierre que eu posso tocar, eu o coloco ao mesmo tempo que não o toco. Minha imagem dele é uma certa maneira de não tocá-lo, de não vê-lo, uma maneira que ele tem de *não estar a* uma tal distância, em tal posição. A crença, na imagem, coloca a intuição, mas não coloca Pierre. A característica de Pierre não é de ser não-intuitivo, como seríamos levados a acreditar, mas de ser "intuitivo-ausente", um dado ausente à intuição. Nesse sentido, pode-se dizer que a imagem envolve um certo nada. Seu objeto não é um simples retrato, ele se afirma: mas, ao se afirmar, se destrói. Por mais viva, tocante, forte que uma imagem seja, ela dá seu objeto como não sendo. Isso não impede que possamos reagir em seguida a essa imagem como se seu objeto estivesse presente, estivesse diante de nós: veremos que pode acontecer que tentemos, com todo o nosso ser, reagir a uma imagem como se fosse uma percepção. Mas o estado ambíguo e falso ao qual chegamos só faz emprestar mais relevo ao que acaba de ser dito: em vão procuramos através de nosso *comportamento* em face do objeto fazer nascer em nós a crença de que ele realmente existe; podemos mascará-lo por um segundo, mas não destruir a consciência imediata de seu nada.

5. Quarta característica: a espontaneidade

A consciência imaginante do objeto envolve, como observamos mais acima, uma consciência não-tética de si mesma. Essa consciência, que poderíamos chamar transversal, não tem objeto. Ela não coloca nada, não ensina nada, não é um conhecimento: é uma luz difusa que a consciência desprende por si mesma, ou, para abandonar as comparações, é uma qualidade indefinível que se liga a cada consciência. Uma consciência perceptiva aparece como passividade. Ao contrário, uma consciência imaginante se dá a si mesma como consciência imaginante, isto é, como uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem. É uma espécie de contrapartida indefinível do fato de que o objeto se dá como um

nada. A consciência aparece para si mesma como criadora, mas sem colocar como objeto esse caráter criador. É graças a essa qualidade vaga e fugidia que a consciência da imagem não se oferece como um pedaço de madeira que flutua no mar, mas como uma onda entre as ondas. Ela se sente consciência de parte a parte e homogênea em relação às outras consciências que a precederam e às quais está sinteticamente ligada.

Conclusão

Podemos adquirir ainda, sobre as imagens, muitos outros conhecimentos certos. Mas, para isso, será preciso substituir a imagem mental por meio de fenômenos análogos e tentar uma descrição comparativa. A simples reflexão, parece-nos, já deu tudo quanto podia. Ela nos ensinou sobre aquilo que poderíamos chamar a estática da imagem, sobre a imagem considerada como fenômeno isolado.

Não podemos desconhecer a importância desses ensinamentos. Se tentamos agrupá-los e ordená-los, parece a princípio que a imagem não é um estado, um resíduo sólido e opaco, mas que é uma consciência. A maior parte dos psicólogos pensa reencontrar a imagem fazendo um corte transversal na corrente da consciência. Para eles, a imagem é um elemento numa síntese instantânea, e cada consciência compreende ou pode compreender uma ou várias imagens; estudar o papel da imagem no pensamento é procurar substituir a imagem em seu posto na coleção de objetos que constituem a consciência presente; é nesse sentido que podem falar de um pensamento que *se apóia* sobre imagens. Sabemos agora que é preciso renunciar a essas metáforas espaciais. A imagem é uma consciência *sui generis* que não pode de modo algum *fazer parte* de uma consciência mais vasta. Não há imagem *numa* consciência que, além do pensamento, compreenderia signos, sentimentos, sensações. Mas a consciência da imagem é uma forma sintética que aparece como um certo momento de uma síntese temporal e se organiza com outras formas de consciência, que a precedem e seguem, para formar uma unidade melódica. É tão absurdo dizer que um objeto é dado ao mesmo tempo como imagem e como conceito quanto falar de um corpo que seria ao mesmo tempo sólido e gasoso.

Essa consciência imaginante pode ser dita representativa no sentido de que vai buscar seu objeto no terreno da percepção e de que visa os elementos sensíveis que a constituem. Ao mesmo tempo, orienta-se em relação a ele como a consciência perceptiva em relação ao objeto percebido. Por outro lado, ela é espontânea e criadora; sustenta, mantém através de uma criação contínua as qualidades sensíveis de seu objeto. Na percepção, o elemento propriamente representativo corresponde a uma passividade da consciência. Na imagem, esse elemento, no que tem de primeiro e incomunicável, é o produto de uma atividade consciente, é atravessado de ponta a ponta por uma corrente de vontade criadora. Segue-se necessariamente que o objeto como imagem não é nada mais do que a consciência que se tem. É o que nós chamamos o fenômeno da quase-observação. Ter vagamente consciência de uma imagem é ter consciência de uma imagem vaga. Eis-nos bem longe de Berkeley e Hume, que declaram impossíveis as imagens gerais, as imagens indeterminadas. Estamos plenamente de acordo com os sujeitos de Watt e de Messer.

"Eu via", diz o sujeito I, "algo semelhante a uma asa." O sujeito II vê um rosto que ele não sabe se é de um homem ou de uma mulher. O sujeito II teve "uma imagem aproximativa de um rosto humano; uma imagem típica, não-individual"[12].

O erro de Berkeley foi prescrever para a imagem condições que valem apenas para a percepção. Uma lebre vagamente percebida é em si uma lebre determinada. Mas uma lebre como objeto de uma imagem vaga é uma lebre indeterminada.

A última conseqüência do que precede é que a *carne* do objeto não é a mesma na imagem e na percepção. Por "carne" entendo a contextura íntima. Os autores clássicos mostram a imagem como uma percepção menos viva, menos clara, mas igual às outras em sua carne. Sabemos agora que isso é um erro. O objeto da percepção é constituído por uma multiplicidade infinita de determinações e de relações possíveis. Ao contrário, a imagem mais determinada não possui senão um número finito de determinações, precisamente aquelas de que temos consciência. Essas determinações podem, além disso, ficar sem relações entre si, se não temos consciência de

[12] Messer, citado por Burloud: *La pensée d'après les recherches expérimentales de Watt, de Messer e de Bühler*, p. 69.

que mantêm relações entre si. Daí, no objeto da imagem, uma descontinuidade no mais íntimo de sua natureza, qualquer coisa travada, qualidades que se lançam para a existência e que se paralisam no meio do caminho, uma pobreza essencial.

Ainda nos resta muito a aprender. A relação entre a imagem e seu objeto, por exemplo, continua muito obscura. Dissemos que a imagem era a consciência de um objeto. O objeto da imagem de Pierre, dissemos, é Pierre em carne e osso, que se acha atualmente em Berlim. Mas, de outro lado, a imagem que tenho de Pierre no momento mostra-o em seu quarto de Paris, sentado numa poltrona que conheço bem. Então, poderíamos perguntar, o objeto da imagem é Pierre que vive atualmente em Berlim, é Pierre que vivia em Paris no ano passado? E, se persistirmos em afirmar que é o Pierre que vive em Berlim, será preciso explicar o paradoxo: por que e como a consciência da imagem visa o Pierre de Berlim através daquele que vivia em Paris no ano passado?

Mas só conhecemos até agora a estática da imagem; não podemos construir de imediato a teoria da relação da imagem com seu objeto: é preciso descrever primeiro a imagem como atitude funcional.

II

A FAMÍLIA DA IMAGEM

Descrevemos certas formas de consciência a que chamamos imagens. Mas não sabemos onde começa nem onde termina a classe das imagens. Por exemplo, existem no mundo exterior objetos a que também chamamos imagens (retratos, reflexos no espelho, imitações, etc.). Trata-se de uma simples homonímia? Ou a atitude de nossa consciência diante desses objetos é assimilável àquela que se verifica no fenômeno da "imagem mental"? Nessa última hipótese, seria necessário ampliar consideravelmente a noção de imagem, a fim de incluir nela uma quantidade de consciências das quais não nos ocupamos até aqui.

1. Imagem, retrato, caricatura

Quero lembrar-me do rosto de meu amigo Pierre. Faço um esforço e produzo uma certa consciência da imagem de Pierre. O objeto é alcançado de modo imperfeito: faltam certos detalhes, outros são suspeitos, o todo é bastante vago. Há um certo sentimento de simpatia e de aprovação, que eu gostaria de ressuscitar diante desse rosto e que não aconteceu. Não renuncio a meu projeto, levanto-me e tiro uma fotografia da gaveta. É um excelente retrato de Pierre, em que reencontro todos os detalhes de seu rosto, até aqueles que me tinham escapado. Mas a foto não tem vida: oferece, com perfeição, as características exteriores do rosto de Pierre; mas não mostra sua expressão. Felizmente, possuo uma caricatura dele

feita por um desenhista hábil. Dessa vez, a relação entre as partes do rosto está deliberadamente falseada, o nariz é comprido demais, as maçãs do rosto demasiado salientes, etc. No entanto, algo que faltava à fotografia, a vida, a expressão, manifesta-se claramente nesse desenho: eu "reencontro" Pierre.

Representação mental, fotografia, caricatura: essas três realidades tão diferentes aparecem, em nosso exemplo, como três estágios de um mesmo processo, três momentos de um ato único. Do começo ao fim, o objetivo visado permanece idêntico: trata-se de tornar presente o rosto de Pierre, que não está aqui. Entretanto, é apenas a representação subjetiva que recebe, em psicologia, o nome de imagem. Isso é justo?

Examinemos mais profundamente nosso exemplo. Empregamos três procedimentos para reencontrar o rosto de Pierre. Nos três casos, descobrimos uma "intenção", e essa intenção visa, nos três casos, o mesmo objeto. Esse objeto não é nem a representação, nem a foto, nem a caricatura: é meu amigo Pierre. Além disso, nos três casos, viso o objeto da mesma maneira: é no terreno da percepção que eu quero fazer aparecer o rosto de Pierre, que quero "torná-lo presente". E, como não posso fazer surgir sua percepção diretamente, sirvo-me de uma certa matéria que age como um *analogon,* como um equivalente da percepção.

Nos dois primeiros casos, pelo menos, a matéria pode ser percebida por si mesma: não faz parte de sua natureza que ela deva funcionar como matéria da imagem. A foto, enquanto tal, *é uma coisa*: a partir de sua cor posso tentar determinar seu tempo de exposição, o produto que fez a viragem e a fixou, etc.; a caricatura é uma *coisa,* posso tirar satisfação do estudo das linhas e das cores, sem pensar que essas linhas e essas cores têm como função representar alguma coisa.

A matéria da imagem mental é mais difícil de determinar. Pode existir fora da intenção? É um problema que abordaremos mais tarde. Em todo o caso, é evidente que também aí devemos encontrar uma matéria e que esta matéria só adquire sentido pela intenção que a anima. Para me dar conta disso, basta que eu compare minha imagem mental de Pierre com minha intenção vazia do início. A princípio, quis representar Pierre no vazio, e então surgiu algo que veio preencher minha intenção. Os três casos são, portanto, rigorosamente paralelos. São três situações que têm a mesma forma, mas

nas quais a matéria varia. Dessas variações da matéria decorrem naturalmente diferenças internas que iremos descrever e que, sem dúvida, se estendem até a estrutura da intenção. Mas originalmente lidamos com intenções da mesma classe, do mesmo tipo, e com matérias que são funcionalmente idênticas.

Podem alegar que agimos de má-fé por termos escolhido como exemplo da imagem mental uma representação voluntariamente produzida. Os casos mais numerosos são, sem dúvida, aqueles em que a imagem jorra de uma espontaneidade profunda que não poderia ser assimilada à vontade. Parece que a imagem involuntária surge para a consciência como meu amigo Pierre pode aparecer diante de mim um dia ao dobrar uma esquina.

Na realidade, somos vítimas mais uma vez aqui da ilusão da imanência. É verdade que, no caso impropriamente denominado "evocação involuntária", a imagem constitui-se fora da consciência para lhe aparecer em seguida, já constituída. Mas a imagem involuntária e a imagem voluntária representam dois tipos de consciência bem vizinhos, em que um é produzido por uma espontaneidade voluntária e o outro por uma espontaneidade sem vontade. De qualquer modo, não se pode confundir *intenção,* no sentido que lhe damos, e vontade. Dizer que pode haver imagem sem vontade não implica que possa haver imagem sem intenção. Para nós, não é somente a imagem mental que tem necessidade de uma intenção para se constituir: um objeto exterior que funcione como imagem não pode exercer essa função sem uma intenção que a interprete como tal. Se me mostram de repente uma foto de Pierre, o caso é funcionalmente o mesmo de uma imagem que aparece à minha consciência repentinamente e sem ser requerida. Ora, essa fotografia, se for um caso de simples percepção, aparece para mim como um retângulo de papel de qualidade e cor especiais, com sombras e manchas claras distribuídas de um certo modo. Se percebo essa fotografia como a "foto de um homem em pé numa escada", o fenômeno mental é já forçosamente de uma outra estrutura: uma outra intenção o anima. E, se essa foto aparece para mim como a foto de "Pierre", se atrás dela, de alguma maneira, eu vejo Pierre, então é necessário que uma certa contribuição de minha parte venha animar esse pedaço de papel, emprestando-lhe um sentido que ainda não tinha. Se percebo Pierre na foto, é porque *eu o coloquei aí.* E como eu poderia colocá-lo a não ser por uma intenção particular? E, se essa intenção é neces-

sária, que importa que a imagem surja de imprevisto ou tenha sido voluntariamente procurada? No máximo podemos, no primeiro caso, supor uma leve defasagem entre a apresentação da foto e a apreensão desta sob a forma de imagem. Podemos imaginar três estados sucessivos de apreensão: foto, foto de um homem em pé numa escada, foto de Pierre. Mas acontece que os três estados se ligam até se converterem num só: acontece que a foto não funciona como objeto e se oferece imediatamente como imagem.

Poderíamos repetir essa demonstração a propósito da imagem mental. Ela pode muito bem surgir sem que seja desejada; nem por isso deixa de requerer uma certa intenção, aquela que a constitui precisamente como imagem. Todavia, é necessário mencionar uma diferença capital: uma foto funciona a princípio como objeto (pelo menos teoricamente). Uma imagem mental oferece-se imediatamente como imagem. É que a existência de um fenômeno psíquico e o sentido que ele tem para a consciência são uma só coisa[13]. Imagens mentais, caricaturas, fotos são, portanto, espécies de um mesmo gênero, e podemos desde agora tentar determinar o que há de comum entre elas.

Trata-se sempre, nesses casos diferentes, de "tornar presente" um objeto. Esse objeto não está à mão, e sabemos disso. Assim, encontramos, em primeiro lugar, uma intenção dirigida a um objeto ausente. Mas essa intenção não é vazia: dirige-se a um conteúdo, que não é qualquer um, mas que, em si mesmo, deve apresentar alguma analogia com o objeto em questão. Por exemplo, se quero representar para mim o rosto de Pierre, é preciso que eu dirija minha intenção para objetos determinados e não para minha caneta ou para esse pedaço de açúcar. A apreensão desses objetos faz-se sob a forma de imagens, o que quer dizer que eles perdem seu sentido próprio para adquirir um outro. Em vez de existir para si, no estado livre[14], são integrados numa nova forma. A intenção serve-se deles como meios de evocar seu objeto, tal qual nos servimos de mesas moventes para evocar os espíritos. Servem como *representantes* do objeto ausente, mas sem que suspendam essa característica dos objetos de uma consciência imaginante: a ausência.

[13] Não ignoramos que essas constatações nos obrigam a rejeitar inteiramente a existência de um inconsciente. Mas este não é o lugar para tal discussão.

[14] Veremos mais adiante o que significa "existir no estado livre" para o conteúdo material da imagem mental.

Na descrição anterior, partimos da suposição de que o objeto não estava à mão, de que estava ausente. Pode-se colocá-lo também como inexistente. Por trás de sua representação física, por exemplo, na gravura de Dürer, o Cavaleiro e a Morte são certamente objetos para mim. Mas são objetos nos quais, dessa vez, eu coloco não uma ausência, mas uma inexistência. Essa nova classe de objetos, aos quais reservaremos o nome de ficções, compreende classes paralelas às que acabamos de enfocar: a gravura, a caricatura, a imagem mental.

Em conseqüência, diremos que a imagem é um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de "*representante* analógico" do objeto visado. As especificações serão feitas de acordo com a matéria, pois a intenção informadora permanece idêntica. Portanto, iremos distinguir imagens cuja matéria é emprestada do mundo das coisas (imagens de ilustrações, fotos, caricaturas, imitações de atores, etc.) e aquelas cuja matéria é emprestada do mundo mental (consciência dos movimentos, sentimentos, etc.). Existem tipos intermediários que nos mostram sínteses de elementos exteriores e de elementos psíquicos, como quando se vê um rosto entre as chamas, nos arabescos de uma tapeçaria ou, tal qual no caso das imagens hipnagógicas, construídas, como veremos, sobre a base de lampejos entópticos.

Não se pode estudar à parte a imagem mental. Não há um mundo das imagens e um mundo dos objetos. Mas todo objeto, quer se apresente à percepção, quer apareça ao sentido íntimo, é suscetível de funcionar como realidade presente ou como imagem, segundo o centro de referência escolhido. Os dois mundos, o imaginário e o real, são constituídos pelos mesmos objetos; só variam os agrupamentos e a interpretação desses objetos. O que define o mundo imaginário tanto quanto o universo real é uma atitude da consciência. Vamos, portanto, estudar sucessivamente as consciências seguintes: olhar um retrato de Pierre, um desenho esquemático, um cantor de *music-hall* imitando Maurice Chevalier, ver um rosto entre as chamas, "ter" uma imagem hipnagógica, "ter" uma imagem mental. Desse modo, elevando-nos desde a imagem que vai buscar sua matéria na percepção até aquela que se encontra entre os objetos do senso íntimo, poderemos descrever e fixar, através de suas variações, uma das duas grandes funções da consciência: a função "imagem" ou a imaginação.

2. O signo e o retrato

Olho o retrato de Pierre. Através da foto, viso Pierre em sua individualidade física. A foto não é mais o objeto concreto que a percepção me fornece: ela serve de matéria à imagem.

Mas há um fenômeno que parece ter a mesma natureza: aproximo-me desses grandes traços pretos impressos num cartaz fixado acima de uma porta da estação ferroviária. Esses traços pretos deixam subitamente de ter dimensões próprias, uma cor, um lugar: formam agora as palavras "Escritório do Subchefe". *Leio* as palavras do cartaz e sei que devo entrar ali para fazer minha reclamação: diz-se então que compreendi, que "decifrei" as palavras. Mas não é exatamente assim; seria melhor dizer que eu as criei a partir desses traços pretos. Esses traços já não me interessam, já não os percebo: na realidade, tomei uma certa atitude de consciência que, através deles, visa um outro objeto. Esse objeto é o escritório aonde vou. Não está ali, mas graças a esse letreiro posso chegar até lá; eu o situo, possuo um saber que diz respeito a ele. A matéria a que minha intenção se dirige, transformada por essa intenção, faz agora parte de minha atitude atual: é a matéria de meu ato, é um *signo*. Tanto no caso do signo quanto no da imagem, há uma intenção que visa um objeto, uma matéria que ela transforma, um objeto visado que não está ali. À primeira vista, parece que lidamos com a mesma função. Deve-se observar, aliás, que a psicologia clássica confunde freqüentemente signo e imagem. Quando Hume nos diz que a relação entre a imagem e seu objeto é extrínseca, faz da imagem um signo[15]. Mas, reciprocamente, quando se faz da palavra tal como aparece na linguagem interior uma imagem mental, faz-se do signo uma imagem. Veremos mais adiante que uma palavra na endofasia não é, como uma psicologia baseada em introspecções apressadas acreditou, a imagem mental de uma palavra impressa, mas é em si mesma e diretamente um signo. Agora iremos estudar apenas as relações entre o signo e a imagem física. Pertencem à mesma classe?

[15] M. I. Meyerson, em seu capítulo "Les images", Dumas, *Nouveau traité*, t. II, promove uma confusão perpétua (cf. sobretudo p. 574 e 581) entre signo, imagem e símbolo.

1º A matéria do signo é totalmente indiferente ao objeto significado. Não há nenhuma relação entre o "Escritório", traços pretos sobre uma folha branca, e o "escritório", objeto complexo que não é só físico, mas também social. A origem da ligação é a convenção; em seguida, é reforçada pelo hábito. Sem o hábito que, desde que a palavra é percebida, motiva uma certa atitude de minha consciência, jamais a palavra "escritório" poderia evocar seu objeto.

Entre a matéria da imagem física e a de seu objeto existe uma relação inteiramente diversa: elas são *semelhantes*. O que isso quer dizer?

A matéria de nossa imagem, quando olhamos um retrato, não é apenas esse emaranhado de linhas e cores de que falamos para simplificar. É na realidade uma *quase-pessoa*, com um *quase-rosto*, etc. No museu de Rouen, ao desembocar de repente numa sala desconhecida, tomei os personagens de um quadro imenso por homens. Foi uma ilusão muito breve — um quarto de segundo, talvez —, mas nem por isso deixei de ter, durante esse ínfimo lapso, uma consciência perceptiva em vez de uma consciência da imagem. Sem dúvida, a síntese fora mal feita, e a percepção era falsa, mas, embora falsa, não deixava de ser uma percepção. O quadro mostra a aparência de um homem. Quando me aproximo, a ilusão desaparece, mas a causa da ilusão persiste: o quadro que cria a semelhança de um homem agiu sobre mim, como o faria um homem; esse franzir de sobrancelhas, na tela, me emociona diretamente, porque a síntese "sobrancelhas" sabiamente preparada se efetua por si mesma, antes que eu faça dessas sobrancelhas "imagens de sobrancelhas" ou sobrancelhas reais; a calma dessa figura me emociona, seja qual for a interpretação que eu dê. Em suma, esses elementos são neutros em si mesmos; podem entrar numa síntese ou da imaginação ou da percepção. Mas, embora neutros, são *expressivos*. Quer eu me decida pela percepção, quer eu me coloque diante do quadro do simples ponto de vista estético, quer eu considere as relações entre as cores, a forma, a pincelada, quer eu estude os procedimentos puramente técnicos do pintor, nada disso faz com que o valor expressivo desapareça; o personagem do quadro me solicita docemente a tomá-lo por um homem. Do mesmo modo, se conheço o original do retrato, então vai existir no retrato, antes de qualquer interpretação, uma força real, uma semelhança.

O erro aqui seria acreditar que essa semelhança faz renascer em meu espírito a imagem mental de Pierre. Seria cair na objeção que James fez aos associacionistas. A semelhança entre A e B, diz ele, só pode agir como uma força que atrairia B para a consciência desde que A já esteja presente como um dado. Para perceber a semelhança entre A e B, é preciso que B seja dado ao mesmo tempo que A.

A semelhança de que falamos não é uma força que tenderia a evocar a imagem mental de Pierre. Mas é uma tendência que o retrato de Pierre tem de se oferecer como Pierre em pessoa. O retrato age sobre nós — aproximadamente — como Pierre em pessoa e, através desse fato, ele nos solicita a realizar a síntese perceptiva: Pierre em carne e osso.

Agora minha intenção aparece; eu digo "É o retrato de Pierre" ou, de modo mais breve, "É Pierre". Então o quadro cessa de ser objeto, funciona como matéria da imagem. Essa solicitação de perceber Pierre não desapareceu, mas ingressou na síntese imaginada. Na verdade, é ela que funciona como *analogon,* e é através dela que minha intenção se dirige para Pierre. Eu digo: "Veja, é verdade, Pierre é assim mesmo, tem essas sobrancelhas, esse sorriso". Tudo o que percebo ingressa numa síntese projetiva que visa o verdadeiro Pierre, ser vivo que não está aqui.

2º Na significação, a palavra é apenas uma baliza; apresenta-se, desperta uma significação, e essa significação não volta nunca sobre ela própria, mas avança para a coisa e deixa cair a palavra. Ao contrário, no caso da imagem de base psíquica, a intencionalidade retorna constantemente à imagem-retrato. Nós nos colocamos diante do retrato e *observamos*[16]; a consciência imaginante de Pierre enriquece-se constantemente; detalhes novos são constantemente acrescentados ao objeto: essa ruga de Pierre que eu não conhecia e que passo a atribuir a ele desde que a vejo em seu retrato.

Cada detalhe é percebido, mas não por si mesmo, não como uma mancha de cor sobre a tela — pois incorpora-se logo ao objeto, isto é, a Pierre.

3º Essas reflexões nos levam a colocar o problema da relação da imagem e do signo com seus objetos. Quanto ao signo, a coisa

[16] É essa observação que irá tornar-se a quase-observação no caso da imagem mental.

está clara: a consciência significadora enquanto tal não é posicional. Quando vem acompanhada por uma afirmação, essa afirmação é unida sinteticamente a ele, e temos uma nova consciência: o julgamento. Mas ler num cartaz "Escritório do Subchefe" é não colocar nada. Em toda imagem, mesmo naquela que não coloca seu objeto como existente, há uma determinação posicional. No signo, falta essa determinação.

A partir de um objeto que funciona como signo, uma certa natureza é visada; mas não afirmamos nada sobre essa natureza, limitamo-nos a visá-la. É claro, porém, que essa natureza não se manifesta através da matéria significadora: está além.

Na imagem-retrato a questão é bem mais complicada: Pierre, de um lado, pode estar a mil léguas de seu retrato (se for o caso de um retrato histórico, o original pode estar morto). Mas é esse "objeto a mil léguas" que visamos. Por outro lado, todas as suas qualidades físicas estão ali, diante de nós. O objeto é colocado como ausente, mas a impressão está presente. Há uma síntese irracional e dificilmente exprimível. Por exemplo, olho um retrato de Carlos VIII no Palazzo degli Uffizi, em Florença. Sei que se trata de Carlos VIII e, portanto, de um morto. É isso que dá sentido a minha atitude de presente. Mas, por outro lado, esses lábios sinuosos e sensuais, essa fronte muito estreita, provocam diretamente em mim uma certa impressão afetiva, e tal impressão dirige-se a *esses lábios,* tal como estão na tela. Assim, esses lábios têm uma dupla função simultânea: de um lado, remetem a lábios reais, convertidos em poeira pelo tempo, e só adquirem sentido por isso; mas, de outra parte, agem diretamente sobre minha sensibilidade, porque são um *trompe-l'oeil,* porque as manchas coloridas do quadro oferecem-se aos olhos como uma fronte, como lábios. Por fim, essas duas funções se fundem, e temos o estado de imagem, o que quer dizer que o falecido Carlos VIII está ali, presente, bem diante de nós. É ele que vemos, não o quadro, e, no entanto, nós o colocamos como não estando ali: nós o alcançamos somente "como imagem", "por intermediário" do quadro. Como se vê, a relação que a consciência coloca na atitude imaginante, entre o retrato e o original, é exatamente mágica. Carlos VIII está simultaneamente lá, no passado, e aqui. Aqui, no estado de vida em câmera lenta, com um monte de determinações a menos (o relevo, a mobilidade, às vezes a cor, etc.) e como um *relativo.* Lá, no passado, como um absoluto. Na

consciência irrefletida, não pensamos que um pintor fez esse retrato, etc. A primeira ligação efetuada entre a imagem e o modelo é uma ligação de emanação. O original tem primazia ontológica. Mas ele se encarna, desce até a imagem. É o que explica a atitude dos primitivos em face de seus retratos, assim como certas práticas da magia negra (a efígie de cera que se fura com um alfinete, os bisões feridos pintados sobre as paredes para que a caça seja frutífera). Não se trata, aliás, de um modo de pensamento que esteja desaparecido hoje em dia. A estrutura da imagem permaneceu, entre nós, irracional, e, aqui como em quase tudo, limitamo-nos a fazer construções racionais sobre bases pré-lógicas.

4º Isso nos leva a fazer a última e mais importante distinção entre signo e imagem. Como dizíamos, penso em Pierre no quadro. Isso quer dizer que não penso no quadro de modo algum: penso em Pierre. Portanto, não é preciso acreditar que penso no quadro "como imagem de Pierre". Essa é uma consciência reflexiva que desvenda a função do quadro em minha consciência presente. Para essa consciência reflexiva, Pierre e o quadro constituem dois objetos distintos. Mas, na atitude imaginante, esse quadro é apenas para Pierre uma maneira de aparecer-me como ausente. Assim, o quadro *dá* Pierre, embora Pierre não esteja lá. O signo, ao contrário, não dá seu objeto. É constituído como signo por uma intenção vazia. Segue-se que uma consciência significativa, que é vazia por natureza, pode ser preenchida sem destruir-se. Vejo Pierre, e alguém me diz: "É Pierre"; por um ato sintético, eu uno o signo Pierre à percepção Pierre. A significação foi preenchida. A consciência da imagem já está plena à sua maneira. Se Pierre me aparece em pessoa, ela desaparece.

Não é preciso, portanto, imaginar que basta ao objeto de uma foto existir para que a consciência o coloque como tal. Sabe-se que existe um tipo de consciência imaginante em que o objeto não é colocado como existente; um outro em que o objeto é colocado como inexistente. Para esses diferentes tipos, as descrições anteriores poderiam ser refeitas sem grandes mudanças. Só muda o caráter posicional da consciência. Mas é preciso insistir no fato de que o que distingue os diferentes tipos posicionais é o caráter tético da intenção, e não a existência ou não-existência do objeto. Por exemplo,

eu posso muito bem colocar um centauro como existente (mas ausente). Ao contrário, se estou olhando fotos no jornal, elas podem muito bem "não me dizer nada", isto é, posso olhá-las sem lhes dar uma posição de existência. Assim, os personagens que vejo na fotografia são perfeitamente alcançados através dessa fotografia, mas sem posição existencial, exatamente como o Cavaleiro e a Morte, que são alcançados através da gravura de Dürer, mas sem que eu os coloque[17]. Além disso, podem-se encontrar casos em que a foto me deixa em tal estado de indiferença que nem efetuo sua "passagem para imagem". A fotografia é constituída vagamente como objeto, e os personagens que nela figuram são constituídos também como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular. Flutuam entre a margem da percepção, a margem do signo e a margem da imagem, sem jamais chegar a nenhuma delas.

Ao contrário, a consciência imaginante que produzimos diante de uma foto é um ato, e esse ato envolve a consciência não-tética de si mesmo como espontaneidade. De algum modo, temos consciência de *animar* a foto, de emprestar-lhe vida, de fazer dela uma imagem.

3. Do signo à imagem: a consciência das imitações

No palco do *music hall,* a artista Franconay "faz imitações"; reconheço o cantor que ela imita; é Maurice Chevalier. Aprecio a imitação: "É igualzinho" ou, então, "Está ruim". O que se passa em minha consciência? Nada além, dirão muitos, que uma ligação por semelhança, seguida por uma comparação: a imitação gerou em mim a imagem de Maurice Chevalier; efetuo depois uma comparação daquela com essa.

Essa tese é inaceitável. Estamos de novo em plena ilusão da imanência. Também aqui, as objeções de James preservam todo o seu peso: o que é essa semelhança que vai procurar imagens no inconsciente, essa semelhança que precede a consciência?

17 Cf. Husserl, *Ideen zu einer reinem Phänomenologie*, p . 226.

Podemos tentar conservar a tese introduzindo algumas correções. Abandonamos a semelhança para recorrer à ligação por contigüidade.

O nome "Maurice Chevalier" evoca em nós a imagem por contigüidade. A explicação não vale para os numerosos casos em que o artista sugere sem nomear. É que existe um grande número de signos assimiláveis a um nome: Franconay, sem se referir a Chevalier, pode de repente botar um chapéu de palha. O cartaz, os jornais, as caricaturas constituíram lentamente todo um arsenal de signos. Basta consultá-los.

É certo que a imitação usa signos que são compreendidos como tais pelo espectador. Mas a ligação do signo com a imagem, do ponto de vista de um elo associativo, não existe; em primeiro lugar, pela razão de que a consciência de imitação, que é uma consciência imaginante, não encerra nenhuma imagem mental. Além disso, a imagem, como o signo, é uma consciência. Não poderia ser questão de uma ligação extrínseca entre essas duas consciências. Uma consciência não possui uma superfície opaca e inconsciente pela qual pudéssemos pegá-la e ligá-la a uma consciência. Entre duas consciências, a relação causa-efeito não é exercida. Uma consciência é inteiramente síntese, íntima de si mesma: é no mais profundo dessa interioridade sintética que ela pode juntar-se, por um ato de retenção ou de protensão, a uma consciência anterior ou posterior. Melhor ainda: para que uma consciência possa agir sobre outra consciência, é preciso que seja retida e recriada pela consciência sobre a qual deve agir. Não se trata jamais de passividades, mas de assimilações e desassimilações internas no seio de uma síntese intencional que é transparente para si própria. Uma consciência não é causa de outra consciência: ela a motiva.

Isso nos conduz ao verdadeiro problema: a consciência de imitação é uma forma temporal, isto é, que desenvolve suas estruturas no tempo. É consciência de significação. Mas uma consciência de significação especial que já sabe que vai se tornar consciência de imagem. Quando se torna consciência imaginante, é uma consciência imaginante que retém em si o que havia de essencial na consciência do signo. A unidade sintética dessas consciências é um ato de certa duração, no qual a consciência do signo e a da imagem estão numa relação de meio para fim. O problema essencial

remete à descrição dessas estruturas, à demonstração de como a consciência do signo serve para *motivar* a consciência da imagem, de como esta envolve aquela numa síntese nova. De como ocorre, ao mesmo tempo, uma transformação funcional do objeto percebido, que passa do estado de matéria significante ao estado de matéria representativa.

A diferença entre a consciência de imitação e a consciência de retrato vem das matérias. A matéria do retrato solicita que o espectador opere a síntese, porque o pintor criou uma semelhança perfeita com o modelo. A matéria da imitação é um corpo humano. É rígido, resiste[18]. A imitadora é pequena, cheia, morena; mulher, ela imita um homem. Disso resulta que a imitação é *um mais-ou-menos*. O objeto que Franconay produz com seu corpo é uma forma fraca, que pode ser interpretada em dois planos distintos o tempo todo: sou livre o tempo todo para ver a imagem de Maurice Chevalier ou uma mulherzinha que faz caretas. Daí o papel essencial dos signos: devem esclarecer, guiar a consciência.

A princípio, a consciência orienta-se sobre a situação geral: dispõe-se a interpretar tudo como uma imitação. Mas fica vazia, é apenas uma pergunta (quem será imitado?), uma espera dirigida. Desde a origem, dirige-se, através do imitador, a um personagem indeterminado, concebido como o objeto X da imitação[19]. A instrução que surge é dupla: é preciso determinar o objeto X de acordo com os signos que o imitador irá fornecer; é preciso captar o objeto como imagem através daquele que o imita.

A artista aparece. Traz um chapéu de palha na cabeça; estica o lábio inferior, avança um pouco a cabeça. Deixo de perceber, *leio,* isto é, opero uma síntese de significação. O chapéu é a princípio um simples signo, assim como o boné e o lenço de seda do cantor realista são signos de que vai cantar uma canção apache. Isso quer dizer que, no início, eu não percebo o chapéu de Chevalier *através* do chapéu de palha, mas que o chapéu da imitadora *remete* a Chevalier, como o boné remete ao "ambiente apache". Decifrar os signos

[18] Só nos interessam as imitações que não são feitas com maquiagens.

[19] Naturalmente, abordamos o caso teórico em que todos os passos da consciência são nitidamente distintos. Pode acontecer que uma imitação seja tão semelhante quanto um retrato (por exemplo, se o artista estiver maquiado). Nesse caso, remetemos às análises do capítulo precedente.

é produzir o conceito "Chevalier". Ao mesmo tempo, eu julgo: "ela imita Chevalier". Com esse julgamento, a estrutura da consciência se transforma. O tema, agora, é Chevalier. Por sua intenção central, a consciência é imaginante, trata-se de realizar meu saber na matéria intuitiva que me é fornecida.

Essa matéria intuitiva é bastante pobre; a imitação só reproduz alguns elementos que, aliás, são o que há de menos intuitivo na intuição: são relações, é a inclinação do chapéu sobre a orelha, o ângulo que o queixo faz com o pescoço. Além disso, algumas dessas relações são voluntariamente alteradas; exagera-se a inclinação do chapéu, porque é o signo principal que deve impressionar logo, em torno do qual todos os outros se ordenam. Enquanto o retrato dá conta fielmente de seu modelo em toda a sua complexidade, e enquanto é preciso, diante do quadro como diante da vida, um esforço de simplificação para extrair os traços característicos, aqui é precisamente o característico como tal que é dado logo na imitação. Um retrato é de algum modo — pelo menos na aparência — a natureza sem os homens. Uma imitação é um modelo repensado, reduzido a receitas, a esquemas. São receitas técnicas nas quais a consciência quer verter uma intuição da imagem. Acrescentemos que esses esquemas muito secos — tão secos, tão abstratos, que poderiam ser lidos como signos — estão mergulhados num monte de detalhes que parecem opor-se a essa intuição. Como reencontrar Maurice Chevalier através dessas bochechas gordas e pintadas, desses cabelos negros, desse corpo de mulher, dessas roupas femininas?

É preciso recordar uma passagem célebre de *Matière et mémoire*:

"*A priori*... parece que a distinção nítida dos objetos individuais seja um luxo da percepção... Parece também que não começamos nem pela percepção do indivíduo, nem pela concepção do gênero, mas por um conhecimento intermediário, por um sentimento confuso da *qualidade marcante* ou da semelhança..."[20].

Esses cabelos negros, não os vemos mais negros; esse corpo, não o percebemos mais como corpo feminino, não vemos suas curvas acentuadas. No entanto, como se trata de descer a um plano intuitivo, utilizamos seu conteúdo sensível no que ele tem de

[20] Bergson, *Matière et mémoire*, p. 172.

mais geral. Os cabelos, o corpo são percebidos como massas incertas, como espaços preenchidos. Têm uma opacidade sensível; quanto ao resto, são apenas *substituições*. Assim, pela primeira vez em nossa descrição das consciências imaginantes, vemos aparecer — e no seio da própria percepção — uma indeterminação fundamental. Será preciso lembrarmo-nos disso quando, mais tarde, estudarmos as imagens mentais. Essas qualidades tão vagas, e que só são percebidas pelo que têm de mais geral, não valem por si mesmas: temos de agregá-las à síntese constituída pela imagem. Representam o corpo indeterminado, os cabelos indeterminados de Maurice Chevalier.

Não poderiam bastar: precisamos realizar determinações positivas. Não é o caso de constituir com o corpo da imitadora Franconay um *analogon* perfeito do corpo de Chevalier. Só disponho de alguns elementos que funcionavam, até então, como signos. Na falta de um equivalente completo da pessoa imitada, é preciso que eu realize na intuição uma certa *natureza expressiva*, algo assim como a essência de Chevalier entregue à intuição.

De saída, é preciso que eu empreste vida a esses esquemas tão secos. Mas cuidado: se eu os percebo por si mesmos, se observo as comissuras dos lábios, a cor da palha do chapéu, então a consciência da imagem se desvanece. É preciso executar às avessas o movimento da percepção, partir do saber e, em função do saber, determinar a intuição. Antes esse lábio era um signo; faço dele uma imagem. Mas só é imagem na medida em que era signo. Vejo-o somente como "grande lábio que avança". Reencontramos aqui uma característica essencial da imagem mental: o fenômeno da quase-observação. O que percebo é o que sei: o objeto nada pode ensinar, e a intuição não passa de um saber pesado demais, degradado. Ao mesmo tempo, essas ilhotas diferenciadas são reunidas por zonas intuitivas vagas: as bochechas, as orelhas, o pescoço da atriz funcionam como um tecido conjuntivo indeterminado. Ainda aqui, é o saber que vem em primeiro lugar: o que se percebe corresponde ao vago saber de que Maurice Chevalier possui bochechas, orelhas, pescoço. As particularidades desvanecem-se, o que não pode desaparecer resiste à síntese da imagem.

Mas esses diferentes elementos de intuição não bastariam para realizar a "natureza expressiva" da qual falávamos. Aqui aparece um novo fator: a afetividade.

Coloquemos dois princípios:

1. Toda percepção é acompanhada por uma reação afetiva[21].

2. Todo sentimento é sentimento de alguma coisa, quer dizer, visa seu objeto de uma certa maneira e projeta sobre ele uma certa qualidade. Ter simpatia por Pierre é ter consciência de Pierre como simpático.

Agora podemos compreender o papel da afetividade na consciência de imitação. Quando vejo Maurice Chevalier, essa percepção desenvolve uma certa reação afetiva. Esta projeta sobre a fisionomia de Maurice Chevalier uma certa qualidade indefinível que podemos chamar seu "sentido". Nas consciências de imitação, o saber intencionado, a partir dos signos e dos começos de realização intuitiva, desperta essa reação afetiva que vem se incorporar à síntese intencional. Correlativamente, o sentido afetivo do rosto de Chevalier vai aparecer no rosto de Franconay. É ele que realiza a união sintética dos diferentes signos, é ele que anima sua secura cristalizada, que lhe dá vida e uma certa espessura. É ele que, dando aos elementos isolados da imitação um sentido indefinível e a unidade de um objeto, pode passar pela verdadeira matéria intuitiva da consciência de imitação.

Finalmente, o que contemplamos no corpo da imitadora é esse objeto como imagem: os signos reunidos por um sentido afetivo, isto é, a *natureza expressiva*. É a primeira vez, e não é a última, que vemos a afetividade substituir-se aos elementos propriamente intuitivos da percepção para realizar o objeto como imagem.

A síntese da imagem vem acompanhada de uma consciência muito forte de espontaneidade, de liberdade, poderíamos dizer. É que, finalmente, só uma vontade formal pode impedir a consciência de deslizar do plano da imagem ao da percepção. Na maior parte dos casos, esse deslizamento se faz apesar de tudo, de quando em quando. Acontece ainda, constantemente, que a síntese não se complete: o rosto e o corpo da imitadora não perdem toda a sua individualidade; e, no entanto, nesse rosto, nesse corpo de mulher, a natureza expressiva "Maurice Chevalier" aparece. Segue-se um estado híbrido, nem de todo percepção, nem de todo imagem, que vale a pena ser descrito por si mesmo. Para o espectador, esses estados que não têm equilíbrio e não duram são evidentemente o que há de

[21] Cf. Abramowski, *Le subconscient normal*.

mais agradável na imitação. É que a relação do objeto à matéria de imitação é aí uma relação de *possessão*. Maurice Chevalier ausente escolhe, para manifestar-se, o corpo de uma mulher.

Assim, originalmente, um imitador é um *possuído*[22]. Talvez seja necessário explicar por aí o papel da imitação nas danças rituais dos primitivos.

4. Do signo à imagem: os desenhos esquemáticos

A imagem, diz Husserl, é um "preenchimento" (*Erfüllung*) da significação. O estudo da imitação nos levou mais a crer que a imagem é uma significação degradada, decaída no plano da intuição. Não há preenchimento: há mudança de natureza. O estudo das consciências dos desenhos esquemáticos vai nos confirmar nessa opinião. Em tais desenhos, o elemento intuitivo é consideravelmente reduzido, e o papel da atividade consciente cresce em importância: o que constitui a imagem e supre as lacunas da percepção é a intuição.

O desenho esquemático é constituído por esquemas. Os caricaturistas, por exemplo, podem representar um homem por meio de alguns traços pretos sem espessura: um ponto negro para a cabeça, dois traços para os braços, um para o peito, dois para as pernas.

O que o esquema tem de particular é intermediário entre a imagem e o signo. Sua matéria pede para ser decifrada. Ele só visa tornar presentes as relações. Em si mesmo, não é nada. Muitos são indecifráveis se não conhecemos o sistema de convenções que é sua chave; a maior parte necessita de uma interpretação inteligente; não têm semelhança verdadeira com o objeto que representam.

A

[22] É preciso falar também da *consciência de imitar*, que é certamente uma consciência de *ser possuído*.

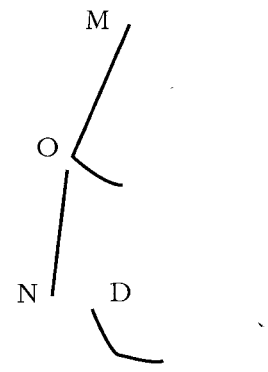
Assim, não são signos porque não são considerados como tais. Nesses poucos traços pretos, tenho como intenção um homem que corre. O saber visa a imagem, mas não é em si mesmo imagem: vem encaixar-se no esquema e tomar a forma de intuição. Só que o saber não compreende apenas o conhecimento das qualidades que são diretamente representadas no esquema. Engloba também, num bloco indiferenciado, todos os tipos de intenções concernentes às diversas qualidades físicas que o conteúdo pode ter, incluindo-se aí a cor, os traços do rosto, às vezes até mesmo a expressão.

Essas intenções permanecem indiferenciadas ao atingir a figura esquemática, mas realizam-se intuitivamente nela. Através desses traços pretos não visamos tão-somente uma silhueta; visamos um homem completo, concentramos nele todas as suas qualidades sem diferenciação: o esquema está preenchido até não poder mais. Na verdade, essas qualidades não estão *representadas*: em rigor, os traços pretos não *representam* nada, a não ser algumas relações de estrutura e atitude. Mas basta um rudimento de representação para que todo o saber se desmorone, emprestando assim uma espécie de profundidade a essa figura plana. Desenhem um tipo que flexiona os joelhos e levanta os braços: projetarão em seu rosto a estupefação indignada. Mas não poderão *vê-la;* ela existe no estado latente, como uma carga elétrica.

A maior parte das figuras esquemáticas é lida num sentido definido. Movimentos oculares organizam a percepção, recortam o espaço circundante, determinam os campos de força, transformam os traços em vetores. Consideremos, por exemplo, o esquema de um rosto. Só posso ver simples traços: três segmentos que se cortam num ponto O; um segundo ponto abaixo de O, um pouco à direita, e a seguir uma linha sem significação. Nesse caso, eu deixo que os traços se organizem segundo as leis da forma estudadas por Köhler e Wertheimer. A folha branca serve de fundo homogêneo, os três segmentos organizam-se de modo bifurcado. Meus olhos vão de N a O, e aí o movimento se amplia prosseguindo simultaneamente sobre os dois traços divergentes. O ponto isolado abaixo de O acaba aderindo à figura. Ao contrário, a linha sinuosa que tracei embaixo permanece isolada e constitui outra figura[23].

[23] É possível que essa maneira de organizar minha percepção seja rigorosamente pessoal. O leitor pode determinar por si próprio os procedimentos que usa.

Agora leio a figura de maneira diferente: vejo um rosto. Dos três segmentos, o que sobe obliquamente é interpretado como o contorno da fronte, o segmento da direita é uma sobrancelha, o segmento que desce é a linha do nariz. O que se produziu? Houve, claro, uma mudança radical na intenção. Essa mudança, não a descreveremos aqui, pois já a conhecemos: a intenção perceptiva tornou-se imagem. Mas isso não seria suficiente: é preciso que a figura se deixe interpretar. É preciso enfim, e acima de tudo, que meu corpo adote uma certa atitude, assuma uma certa pantomima para animar esse conjunto de traços. Antes de mais nada, o papel branco, de um lado e de outro da figura, muda totalmente de sentido. O espaço à direita dos traços está unido à figura de tal modo que os traços parecem marcar seu limite: por isso, eu abarco com os olhos uma certa quantidade de espaço branco, à direita da figura, mas sem determiná-la como papel. Para dizer a verdade, eu não a vejo como a carne de um rosto, mas bem mais como volume, como densidade, espaço preenchido. Ao mesmo tempo, o movimento de meus olhos, que começou, sem muita precisão, à direita da figura, um pouco atrás da sobrancelha, na altura da ponta do nariz, termina bem nas linhas ONM, que funcionam, por isso, como os limites de uma região cheia indeterminada. Pelo contrário, a parte do papel branco que está situada à esquerda da figura funciona como espaço vazio; é o que eu recuso levar em conta. Sem dúvida, não posso impedir-me de vê-la quando percorro com os olhos os traços pretos da figura. Mas não a vejo *por si mesma*. De fato, em minha percepção, ela funciona como fundo, pois, além disso, é percebida no momento em que meu olhar se detém nas linhas concebidas co-



2

mo contornos. Desse modo, o espaço homogêneo da folha tornou-se cheio à direita e vazio à esquerda. Ao mesmo tempo, cada traço é decifrado por si mesmo, através de determinados movimentos de olhos. Por exemplo, o nariz é "lido" de cima para baixo a partir de uma sobrancelha (porque nossa atitude natural diante de um nariz é distinguir sua "raiz" e seu "fim"; conseqüentemente, pensá-lo como orientado de cima para baixo). Ao mesmo tempo, é preciso completar uma linha ausente: a que juntaria N com a linha sinuosa. Trata-se de constituir com esses dois grupos de traços separados uma só figura. Para isso, olhamos de N para D: *simulamos* a linha ausente, nós a imitamos com nosso corpo. Ao mesmo tempo, procedemos a uma síntese intencional de N e de D, o que quer dizer que retemos N em nossas consciências sucessivas, como retemos os diferentes momentos de vôo de um pássaro, de modo que, chegados a D, organizamos N com D como o término *a quo* com o término *ad quem*. Naturalmente, haveria muitas outras observações a fazer, mas não nos deteremos nelas.

Tomemos, ao contrário, outra figura esquemática, que representa um personagem de perfil por meio de linhas quase paralelas àquelas do desenho anterior: o espaço à direita e o espaço à esquerda vão juntar-se para formar um fundo vazio, e, por contraste, esses traços sem espessura cessam de ser os limites: adquirem densidade, espessura, eu distingo em cada linha um contorno à direita e um contorno à esquerda. Ao mesmo tempo (pelo menos, no que me concerne), a figura é decifrada de baixo para cima, etc.

Essas descrições podem e devem ser refeitas por cada leitor. A interpretação de uma figura esquemática depende do saber, e o saber varia de um indivíduo para outro. Mas as conclusões permanecem as mesmas, e só elas nos interessam. Em todos os casos, reencontramos esse fenômeno bastante particular: um saber que se faz através de uma pantomima simbólica, e uma pantomima que é hipostasiada, projetada no objeto. É esse fenômeno que reencontramos sob uma forma um pouco diferente no caso da imagem mental, é esse fenômeno que importa compreender. Ele nos dará, em seguida, a solução de muitos problemas.

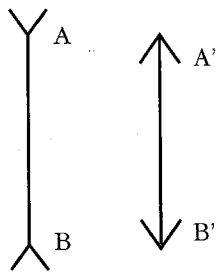
Partamos da percepção. Aqui está uma mesa, isto é, uma forma densa, consistente, um objeto maciço. Posso olhar da direita à esquerda ou da esquerda à direita, sem operar nenhuma mudança. Do mesmo modo, se contemplo o retrato de Descartes por Frans

Hals, posso olhar os lábios do filósofo a partir das comissuras ou, pelo contrário, indo do meio da boca aos cantos: a semelhança que têm com lábios reais não será alterada. Nesses casos, distinguimos nitidamente a forma do objeto percebido e o movimento de nossos olhos. Sem dúvida, na maior parte dos casos, para constatar uma forma é preciso mover nossos globos oculares e seguir com olhos os contornos. Mas pouco importa que o movimento seja feito de uma maneira ou de outra, abandonado, recomeçado: diante do objeto, que se apresenta como um todo inalterável, os movimentos oculares surgem como uma infinidade de caminhos possíveis e equivalentes.

Isso não quer dizer que um movimento ocular deixe a percepção inalterada. Quando desloco meus olhos, a relação do objeto com a retina se modifica. Todo movimento sendo relativo, não existe signo no objeto que permita determinar se foi o objeto que se deslocou em relação a nossos olhos ou se foram nossos olhos que se deslocaram em relação ao objeto. Existem ainda casos-limite em que pode haver confusão. Mas, na maior parte do tempo, não nos enganamos: primeiro, não é apenas o objeto que se desloca, ele é acompanhado por tudo que o rodeia; em seguida, os movimentos oculares são acompanhados por sensações internas (sentimos os globos oculares rolando em nossas órbitas); manifestam-se, por fim, se não como produto da vontade, pelo menos como de uma espontaneidade psíquica. Isso não impede que seja necessário um saber, uma intenção toda especial, poderíamos mesmo dizer quase uma decisão, para relacionar o movimento com o nosso corpo e imobilizar o objeto diante de nós. Essa decisão, naturalmente, não é algo que tenhamos aprendido, ou que possamos questionar a qualquer instante. Surge quando tomamos diante do mundo que nos cerca uma atitude perceptiva e é constitutiva desssa atitude (com um certo número de outras intenções que não precisamos enumerar aqui). Em si mesma, pode-se dizer, a relação do objeto com a retina é neutra: é uma relação de posição que deixa sem resposta a questão do sujeito real do movimento.

Ora, no próprio mundo das percepções, certas formas nos impõem movimentos oculares determinados, quer porque sua própria estrutura exija certas reações motoras, quer devido aos hábitos cristalizados e indissoluvelmente ligados a essas formas. Nesse caso, a impressão de espontaneidade que acompanhava o desloca-

mento de nossos globos oculares desaparece inteiramente. Visto que a figura se apresenta como uma regra para nossos movimentos, cria-se um novo agrupamento de dados da percepção: constituímos objetos novos aos quais relacionamos a mudança como uma de suas qualidades. Na ilusão de Muller-Lyer, por exemplo, o movimento dos olhos vem fixar-se em A' e B' contra os ângulos fechados; ao contrário, os ângulos abertos em A e B podem prosseguir até o infinito. Os movimentos contrariados são hipostasiados em A'B', os movimentos favorecidos são projetados em AB, e dizemos que AB é maior que A'B'. Se observarmos bem, verificaremos que essa expressão é bastante incorreta. O que nos parece maior em AB é a força de extensão. AB estende-se para cima e para baixo; A'B', ao contrário, se concentra sobre si mesmo. É que projetamos o movimento sobre os segmentos AB e A'B' e, ao mesmo tempo, mantemos a imobilidade dessas figuras. Essas duas decisões contraditórias emprestam ao objeto uma nova qualidade: o movimento imóvel converte-se num movimento em potencial, numa força. Os segmentos transformam-se em vetores. Isso significa simplesmente que o movimento de nossos olhos surge como irreversível. Em tudo isso, continuamos no terreno da percepção: conferimos ao objeto uma nova qualidade, e essa qualidade, nós a *percebemos*. O objeto assim constituído pode valer como signo (flechas indicadoras, etc.), mas jamais como imagem. Vemos então o que modificou a percepção, o que conferiu às linhas sua direção: foi o movimento que deixou de ser sentido como uma produção espontânea. Ao contrário, surge por ter sido provocado, e chamamos sentido, direção da figura *ao que* a provoca, isto é, ao mesmo movimento projetado sobre a folha e concebido como causa. É mais ou menos da mesma maneira que denominamos irascibilida-



3

de as cóleras de um sujeito projetadas em seu íntimo e concebidas como causa de suas manifestações exteriores.

Chegamos agora às imagens esquemáticas. Há nelas pouca necessidade real. Elas não se apresentam como regras de movimento. É o saber que preside às reações motoras, e até acontece que, como no caso do rosto sugerido anteriormente, ele venha a quebrar a estrutura natural das formas e presida a uma nova síntese. Segue-se naturalmente que os movimentos oculares se dêem como *espontâneos*. Pareceria impossível, em seguida, objetivá-los como propriedade real das linhas percebidas. Também não é o que se produz: elas são objetivadas como propriedades enquanto *imagem*. Não podemos perder de vista que a figura tomada como conjunto de linhas pode ter outra estrutura, outras direções ou, então, nenhuma direção. Mas a intenção é que tenha direções enquanto imagem. Fazemos com que a espontaneidade dos movimentos oculares entre numa síntese mental bem mais vasta, que se dá inteiramente como espontânea: é o que constitui o sentido da figura a título de *hipótese*. O saber, diante das linhas, provoca movimentos. Esses movimentos são efetuados para saber se "vai dar" alguma coisa. Ao mesmo tempo, são objetivados na forma de "direção hipotética" sobre a figura. A questão é a seguinte: uma vez os movimentos efetuados, as direções colocadas, a figura orientada, a imagem vai se cristalizar, isto é, vai aparecer como uma forma nova e indestrutível, uma forma que, doravante, provocará por si mesma os movimentos que a fixam? Se a imagem aparece, eu *vejo* o homem que corre nesses traços pretos. Mas eu o vejo enquanto imagem, ou seja, não perco de vista que eu projetei livremente, espontaneamente, os movimentos sobre as linhas a título de qualidades vetoriais. Sei que, a cada momento, crio a imagem. De modo que, agora podemos ver, os elementos representativos na consciência de um desenho esquemático não são os traços propriamente ditos, são os movimentos projetados sobre esses traços.

É o que explica que possamos ler tanta coisa sobre uma imagem cuja matéria é tão pobre. Na realidade, nosso saber não se realiza diretamente sobre essas linhas que, por si mesmas, nada dizem: realiza-se por intermédio dos movimentos. E, de um lado, esses movimentos, para uma linha única, podem ser múltiplos, de modo que uma só linha pode ter uma multiplicidade de sentido e pode valer como matéria representativa de um aglomerado de qualida-

des sensíveis do objeto como imagem. A própria linha não passa de um suporte, um substrato[24].

Mas pode-se distinguir saber e movimento? De fato, não há, de um lado, um saber diretor e, de outro lado, uma série de movimentos que obedecem. Mas, assim como freqüentemente tomamos consciência de um pensamento ao *dizê-lo*, assim também tomamos consciência de um saber ao agir segundo ele; ou melhor, é o saber que, sob a forma de pantomima, toma consciência de si. Não há duas realidades, o saber e os movimentos: só existe uma coisa, o movimento simbólico; e é o que queríamos mostrar. O saber só toma consciência de si, nesse caso, sob a forma de imagem; a consciência da imagem é uma consciência degradada do saber.

5. Rostos entre as chamas, manchas nos muros, rochedos com forma humana

Neste caso como no anterior, trata-se ainda de movimentos que interpretam formas. Mas existe uma diferença considerável nas atitudes posicionais da consciência.

Quando olho um desenho, coloco nesse olhar um mundo de intenções humanas cujo desenho é um produto. Um homem desenhou esses traços, a fim de formar a imagem de um corredor. Sem dúvida, para que essa imagem apareça, é preciso o concurso de mi-

[24] Se queremos nos dar conta da enorme desproporção que existe entre o elemento representativo exterior e o saber que nele se incorpora, podemos considerar os exemplos do gênero desse último: imaginemos que uma personalidade conhecida seja representada constantemente nas revistas e nas caricaturas por esses três atributos: um chapéu de palha, óculos, um cachimbo. Por fim, essa personalidade se resume a esses três objetos para a consciência popular. Se dispusermos numa ordem qualquer (por exemplo: cachimbo, chapéu, óculos) representações esquemáticas desses três objetos, teremos signos: desses três atributos passaremos à personalidade que eles têm por missão evocar. Se os dispusermos na ordem natural (chapéu; *sob* o chapéu, óculos; *sob* os óculos, cachimbo, à distância e na direção conveniente), teremos uma imagem: os três atributos *representam* o rosto do homem célebre. Fora desses três objetos desenhados, os únicos elementos intuitivos são a ordem e a disposição de tais objetos. Através dessa qualidade quase abstrata, nossa intenção é a imagem do homem célebre. Nenhum desses traços realiza-se verdadeiramente no papel: estão lá, no estado indiferenciado, no espaço intermediário entre o chapéu e o cachimbo, espaço que concebemos como cheio — *cheio de si.*

nha consciência. Mas o desenhista já o sabia, contava com isso; ele solicita esse concurso por meio desses traços pretos. Não se pode acreditar que essas linhas se ofereçam a mim, na percepção, como linhas puras e simples, para oferecer-se em seguida, na atitude imaginada, como elementos de uma *representação*. Na própria percepção, os traços se oferecem como representativos. Folheiem um álbum de croquis: não compreenderemos forçosamente o sentido de cada linha com um golpe de vista, mas saberemos de todo o modo que cada uma delas é representativa, que valem *por* alguma coisa e que essa é a razão de sua existência. Em suma, a qualidade de *representar* é uma propriedade real dos traços, eu a percebo, do mesmo modo que suas dimensões e sua forma. Mas, dirão, isso é um simples saber. O cubo também é um saber: não posso ter a intuição simultânea de suas seis faces. No entanto, quando olho esse pedaço de madeira talhada, é sem dúvida um cubo o que eu percebo. Toda consciência da imagem produzida a partir de um desenho é, por conseguinte, construída sobre uma posição real de existência, que a precede e que a motiva no terreno da percepção, ainda que essa consciência possa colocar seu objeto como não-existente ou neutralizar simplesmente a tese existencial.

Quando interpretamos uma mancha na toalha, um motivo na tapeçaria, não nos colocamos que a mancha, que o motivo tenham propriedades representativas. Na verdade, essa mancha não *representa* nada; quando eu a percebo, percebo-a como mancha, e isso é tudo. De maneira que, quando passo para a atitude imaginante, a base intuitiva de minha imagem não tem nada a ver com o que aparecera antes na percepção. Essas imagens têm como matéria uma pura aparência, que se dá como tal; nada foi colocado no início; trata-se, de algum modo, de uma imagem no ar, sem substrato. Aqui não estamos longe da imagem mental, em que a matéria tem tão pouca independência que aparece com a imagem e desaparece com ela. Mas, no caso que estudamos neste momento, pretendemos ainda "ver" a imagem, isto é, emprestar sua matéria ao mundo da percepção. Essa aparência pode ser localizada; tem forma e matéria. Numa palavra, a matéria não é a mancha, é a mancha percorrida pelos olhos de uma certa maneira. Mas nos desenhos esquemáticos uma certa virtualidade, um poder constante de provocar os movimentos dos olhos, incorporava-se aos traços pretos. Aqui, ao contrário, os movimentos não deixam rastro sobre a mancha. Assim que acabam, a mancha volta a ser mancha, e pronto.

Há duas eventualidades: numa, efetuamos com os olhos, sem segundas intenções, movimentos livres e consideramos os contornos de uma mancha a nosso bel-prazer, seguindo a ordem que nos agrada, aproximando ao acaso uma parte de outra, numa síntese que nada atrai nem repudia. É o que se produz quando, durante uma doença, deitados e inativos, deixamos nossos olhos errar sobre o papel de parede. Dá-se então que uma forma conhecida brota desses arabescos, isto é, que, em seguida a esses movimentos, uma síntese um pouco coerente faça-se sob meu olhar: meus olhos encontraram um caminho, e esse caminho está traçado no papel de parede. Então digo a mim mesmo: é um homem de cócoras, é um buquê, um cachorro. Isso quer dizer que, sobre essa síntese livremente operada, construo uma hipótese: confiro à forma orientada que acaba de aparecer um valor representativo. De fato, na maior parte do tempo, não espero que essa síntese esteja concluída, mas, de repente, algo cristaliza-se como um começo de imagem. "Isso começa como um buquê, diria que é a parte de cima de um rosto, etc." O saber incorporou-se a meus movimentos, e eu os dirijo: agora, já sei como a operação vai acabar, sei o que devo encontrar. Ou, então: uma certa forma destaca-se de si mesma sobre o fundo e provoca movimentos dos olhos por sua estrutura. Na verdade, trata-se quase sempre do que Köhler denomina formas fracas, ambíguas, que têm uma figura oficial e uma figura secreta. Para descobrir essa última, é quase sempre necessário que haja o acaso de um primeiro movimento dos olhos (por exemplo, levantando-se a cabeça, capta-se de passagem, sobre o papel de parede, uma linha que antes só fora olhada de cima para baixo. Dessa vez, nós a percorremos de baixo para cima, e o resto decorre disso). Ainda aqui, a forma só faz esboçar-se: mal a fronte e o olho aparecem, já sabemos que se trata de um negro. Nós o completaremos por nós mesmos, realizando um acordo entre os dados reais da percepção (as linhas do arabesco) e a espontaneidade criadora de nossos movimentos: quer dizer, nós mesmos iremos procurar o nariz, a boca e o queixo.

Quer os movimentos, a princípio desprovidos de sentido, se sucedam livremente, quer tenham sido solicitados por certas estruturas, em ambos os casos eles tornam-se logo simbólicos porque se incorporam a um certo saber. Realizado sobre a mancha por seus intermediários, o saber cria a imagem. Mas os movimentos oferecem-se como um jogo livre, e o saber, como uma hipótese gratuita. De modo que aqui encontramos uma dupla neutralização da tese: a

mancha não foi colocada como tendo propriedades representativas, o objeto da imagem não foi colocado como existente. A imagem dá-se, portanto, como puro fantasma, como um jogo que se realiza por meio das aparências.

Na base dessa consciência, há uma tese neutralizada. Vamos substituí-la por uma tese positiva; isto é, vamos conferir à mancha um poder de representação: estaremos então na presença da imagem hipnagógica.

6. Imagens hipnagógicas, cenas e personagens vistos no pó do café, na bola de cristal

Evidentemente, as visões hipnagógicas são imagens. Leroy[25] caracteriza a atitude da consciência diante dessas aparições com as palavras "espetacular e passiva". É que ela coloca como de fato existentes os objetos que lhe aparecem. Todavia, na base dessa consciência há uma tese positiva: se essa mulher que atravessa meu campo visual, quando meus olhos estão fechados, não existe, pelo menos sua imagem existe. Alguma coisa aparece para mim que representa uma mulher. Freqüentemente, a própria imagem se apresenta como mais nítida do que seu objeto.

"É extraordinário, meu olho foi transformado numa foto colorida, e nenhum espetáculo desse mundo produz em mim uma imagem semelhante.[26]"

"Na época em que eu estudava anatomia, ficava com freqüência sujeito a uma visão hipnagógica que não é rara entre os estudantes de medicina. Deitado em meu leito, olhos fechados, via com grande nitidez e uma objetividade perfeita a preparação na qual eu havia trabalhado durante o dia; a semelhança parecia rigorosa, a impressão de realidade e, se ouso exprimir-me assim, de *vida* intensa que se desprendia era talvez ainda mais profunda do que se eu estivesse em face do objeto real[27].

---

[25] Leroy, *Les visions du demi-sommeil*, Alcan, 1926. Um de seus entrevistados diz: "É, em suma, como uma representação cinematográfica em cores", p. 111.

[26] *Journal des Goncourt*, citado por Leroy, p. 29.

[27] Leroy, op. cit., p. 28.

Assim, a imagem apresenta-se como "mais verdadeira que a natureza", no sentido em que se poderia dizer de um retrato particularmente significativo que ele é mais verdadeiro que seu modelo. Mas é apenas uma imagem. Por outro lado, a consciência não afirma nada sobre sua natureza real: é uma construção sobre dados atuais, uma ilusão, uma lembrança particularmente viva? Nada decidimos quando a imagem está presente. Limitamo-nos a afirmar que, seja qual for o meio, essa imagem está bem aí diante de nós, que ela nos aparece, que ela está *dentro* de nossos olhos: o que se traduz, em geral, com as palavras "eu vejo". Os Goncourt, procurando ser mais precisos, escrevem no começo da passagem que citamos: "Tenho na retina". No entanto, a posição da imagem não se faz no plano da percepção: com efeito, perceber uma coisa é colocá-la em seu lugar no meio das outras coisas. A visão no estado de sonolência está à parte. Em geral, não é localizada, não está em parte alguma, não ocupa nenhum lugar entre os outros objetos, simplesmente se destaca sobre um fundo vago. Numa palavra: coloca-se a representação como existente enquanto representação (sem precisar sua natureza). Nós lhe emprestamos, além disso, traços de objetividade, de nitidez, de independência, de riqueza, de exterioridade que a imagem mental jamais possui e que em geral são próprios à percepção. Não colocamos seu objeto como existente.

A imagem hipnagógica, por outro lado, permanece no terreno da quase-observação. É o que já mostramos. Sem dúvida, seu objeto se dá com uma vivacidade tal que podemos, por um instante, acreditar que iremos apreender através de uma observação metódica suas diversas particularidades. Logo após a visão que relatamos, Leroy deplora não "ter a faculdade de provocar à vontade, no dia do exame, semelhantes visões". Portanto, ele supunha que poderia, fixando a imagem e submetendo-a a uma espécie de análise, enumerar suas diversas características.

Mas, na realidade, o objeto nunca ensina nada: dá-se de modo integral logo e não se deixa observar. Leroy observou algum tempo depois que "a abundância de detalhes, a riqueza da visão eram ilusórias". Assim, apenas *conjeturamos* que a imagem é muito rica; o que, evidentemente, significa que todos esses detalhes da preparação anatômica, que aparecem com tanta força, não são *vistos*. Veremos mais adiante que Alain, no *Système des beaux-arts,* desafia quem quer que tenha uma imagem do Panthéon no espírito a contar

nessa imagem as colunas da fachada. Tal desafio vale igualmente para as imagens hipnagógicas.

Além do mais, essas imagens têm uma característica "fantástica"[28], que provém do fato de que nunca representam algo de preciso. A lei rigorosa da individuação não vale para elas.

"Quando, depois do meio-dia, eu dissecava assiduamente, minha preparação mudava de aspecto a cada instante, não apenas por causa do próprio escalpelo, mas também por causa das mudanças de iluminação, de minha posição, etc. Ora, diante de minha visão, à noite, eu era incapaz de dizer, mesmo aproximadamente, que momento, qual aspecto particular, era reproduzido por ela. A iluminação, especialmente, era sempre, de algum modo, *teórica,* extremamente viva, lembrando de preferência as pranchas coloridas de um belo atlas mais do que a iluminação real e às vezes medíocre do pavilhão de dissecação[29]."

Assim como escapam ao princípio de individuação, essas imagens escapam também às outras leis da percepção: por exemplo, às leis da perspectiva.

Obs. XXVII. – "Estou deitado... Vejo uma mulherzinha que anda... Desce em minha direção... Ela não cresce ao se aproximar, mas o rosa de seu braço torna-se mais vivo[30]."

Freqüentemente, nem se pode desenhá-las.

"Vejo nitidamente duas varetas da sombrinha, o que não tem nada de anormal, mas a terceira devia estar escondida pela estufa e pelo corpo da chaminé, objetos opacos tanto um quanto o outro, mas mesmo assim eu a vejo. No entanto, eu não a vejo por transparência: há nisso qualquer coisa que não pode ser explicada nem desenhada[31]."

Pelo menos, pode-se dizer, é preciso observá-las um segundo, nem que seja para determinar o que representam. Mas é um erro. De fato, ainda não se insistiu o suficiente nesta característica essencial das imagens hipnagógicas: nunca são anteriores ao saber. Mas de repente somos invadidos pela certeza de ver uma rosa, um qua-

---

[28] Leroy, op. cit., p. 32.
[29] Id., ibid. Ver também passim. Por exemplo: p. 17, Obs. VIII: "uma tira luminosa cuja cor não posso definir", etc.
[30] Id., ibid., p. 58.
[31] Id., ibid., p. 86.

drado, um rosto. Até então não tínhamos notado nada; agora, já *sabemos*. É lamentável que Leroy não tenha estudado seus temas desse ponto de vista: suas excelentes descrições teriam ficado completas. Mal se encontram, um pouco aqui, um pouco acolá, observações como essas:

"Num dado momento, com os olhos fechados, vejo nitidamente uma mulher que está serrando madeira: "isto aparece *inteiramente de um só bloco*"[32].

Ou então:

"Pouco a pouco, um certo número de traços leves aparece no sentido transversal; as flores se ordenam de tal modo que suas extremidades superiores acabam ficando bem próximas desses fios. *De repente, vejo* que os traços em questão *são* fios de varal e que as flores se transformaram em meias que estão secando, e, logo em seguida, vejo também os prendedores de roupa da lavadeira que prendem as meias aos fios"[33].

De fato, segundo minhas próprias observações e as de numerosas pessoas que interroguei, é preciso fazer uma distinção radical entre o modo como um rosto aparece na percepção e o modo como esse mesmo rosto surge na visão hipnagógica. No primeiro caso, alguma coisa parece que é identificada logo em seguida como um rosto. Alain, entre tantos outros filósofos, mostrou[34] muito bem como o julgamento retifica, organiza, estabiliza a percepção. Essa passagem do que é "alguma coisa" a um "objeto tal" foi descrita muitas vezes em romances, sobretudo quando são escritos na primeira pessoa.

"Ouvi", diz, por exemplo, Conrad (citamos de memória), "ruídos surdos e irregulares, estalidos, crepitações: era a chuva".

Se temos o hábito de perceber o objeto que aparece, se a percepção é clara e nítida (em particular, se é fornecida pelos órgãos da visão), o intervalo pode reduzir-se em proporções notáveis; mesmo assim, a consciência deve completar o objeto — por mais rápido que esse completamento possa vir a ser —, e o objeto já está lá *antes* de ser completado.

[32] Leroy, op. cit. Cf. também p. 45: "Súbito, *noto que vejo um carro parar à minha frente*".

[33] Essa observação mostra, além disso, que o saber, em certos casos, pode até mesmo preceder a imagem.

[34] Cf., por exemplo, *Quatre-vingt-un chapitres sur l'Esprit e les Passions.*

Na visão hipnagógica, essa defasagem de princípio não existe. Não há uma ação de completar. Mas, de repente, um saber surge, tão nítido quanto uma evidência sensível: toma-se consciência de que *se está prestes* a ver um rosto. O aparecimento do rosto e a certeza de que se trata de um rosto constituem uma só coisa. Essa certeza, aliás, não comporta o conhecimento do momento em que o objeto apareceu: na verdade, a reflexão clara pode mostrar que esse momento é precisamente aquele em que se percebeu que ele estava lá. Mas, na consciência hipnagógica, o objeto não se coloca nem como o que aparece nem como o que já apareceu: de súbito, toma-se consciência de que se vê um rosto. É essa característica posicional que deve dar à visão hipnagógica seu aspecto "fantástico". Ela se dá como uma evidência brusca e desaparece do mesmo modo.

Essas observações nos permitem compreender que, no estado de sonolência, lidamos com consciências imaginantes. Resta saber qual é sua matéria; qual é, no seio dessas consciências, a relação intencional com a matéria. Para muitos autores, essa matéria é fornecida por lampejos entópticos[35]. Leroy, sem tirar conclusões, objeta a essa idéia com a relativa independência das imagens em relação aos fosfenos[36]. Tentaremos demonstrar que essas objeções baseiam-se tão-somente em certa concepção do nexo da intenção com os clarões entópticos. Mas para isso é preciso, tanto segundo nossas observações pessoais quanto segundo as dos autores citados nas notas, retomar desde o começo uma descrição geral do estado hipnagógico.

Vamos começar por onde Leroy acaba e citar sua excelente conclusão, que se tornou clássica.

"O que caracteriza a visão hipnagógica... é uma modificação de conjunto do estado do sujeito, é o *estado hipnagógico;* a síntese das representações torna-se aí bem diferente daquilo que é no estado normal; a atenção voluntária e a ação voluntária, em geral, sofrem uma orientação e uma limitação especiais."[37]

Esse uso da expressão *estado* parece-nos o único elemento criticável nesse texto. Não há estados em psicologias, mas há uma organização de consciências instantâneas na unidade intencional de

[35] Cf. Delage: *Le rêve.* Binet, *Année Psychol.*, t. 1, p. 424-5. Trumbul Ladd, Gellé, "Les images hipnagogiques", *Bullet de l'Instit. Gén. Pysichol.*, 4e année, nº 1.

[36] Leroy, op. cit., p. 70-4.

[37] Leroy, op. cit., p. 127.

uma consciência mais longa: "o estado hipnagógico" é uma forma temporal que desenvolve suas estruturas durante o período que Lhermitte chama "o adormecimento". É essa forma temporal que precisamos descrever.

O estado hipnagógico é precedido por alterações notáveis na sensibilidade e na motricidade. Leroy postula que as sensações visuais são as únicas abolidas. Na realidade, as outras sensações são razoavelmente embotadas. Sente-se o corpo de modo confuso, e de modo ainda mais vago o contato dos lençóis e do colchão. A posição do corpo no espaço é mal determinada. A orientação está sujeita a perturbações características. A percepção do tempo é incerta.

O tônus da maior parte dos músculos fica relaxado. A tonicidade da atitude é pouco a pouco completamente suprimida. Alguns músculos, no entanto, têm a tonicidade acrescida. Por exemplo, as pálpebras não estão apenas fechadas após o relaxamento dos músculos: é preciso também que o orbicular se contraia. Do mesmo modo, se os grandes músculos oblíquos relaxam, os pequenos-oblíquos se contraem: daí resulta a divergência dos eixos oculares; a abertura das pupilas fica sob o teto ósseo da órbita. Enfim, ainda do mesmo modo, a retração das pupilas deve-se à contração da íris[38].

O relaxamento dos ligamentos e dos grandes-oblíquos não segue imediatamente a oclusão das pálpebras. Por um momento ainda, refletimos nos acontecimentos do dia. Os olhos permanecem convergentes, as pálpebras agora são fechadas pela contração voluntária do orbicular. Depois, o pensamento vai se tornando vago. Ao mesmo tempo, os ligamentos se distendem. Agora, é preciso um esforço positivo para abrir os olhos. Os grandes-oblíquos se distendem, e os olhos giram nas órbitas. À menor retomada de nossa reflexão, os grandes-oblíquos se contraem, e os olhos voltam a seu lugar. De forma semelhante, quando ouço um barulho, sinto meus olhos "ficando fixos"; isto quer dizer provavelmente que se produz um duplo reflexo de convergência e acomodação. Logo desaparecem as visões hipnagógicas e também, ao que parece[39], os fosfenos. Ao mesmo tempo que se dá o relaxamento, tomamos

[38] Gellé, op. cit., p. 66.

[39] Todos esses fenômenos são bem freqüentes; mas é possível ter visões hipnagógicas com os olhos abertos. Cf. o caso de Pierre G., em Leroy.

consciência de um estado muito particular que poderíamos chamar paralisia por auto-sugestão. Leroy dá uma boa descrição.

"Depois de um tempo indeterminado, deitado de costas e sentindo que estou desperto, quero abrir os olhos... Impossível! Mas não sinto (é o que observo) que minhas pálpebras estejam coladas, como podem estar em certas pessoas ao despertar, porém *não consigo levantá-las.*[40]"

Não se trata — a descrição precedente mostra-o nitidamente — de uma simples sensação periférica, correspondendo ao relaxamento do tônus muscular. Além disso, no caso citado por Leroy, há também contração ativa do orbicular. À pura e simples sensação muscular (impressão de apaziguamento, repouso, abandono) acrescenta-se uma consciência *sui generis*: constatamos a impossibilidade de *querer* fazer esses movimentos, não nos sentimos mais capazes de *animar* nosso corpo. Trata-se de um estado muito leve de auto-sugestão, aparentado de longe ao pitiatismo histérico e a certos delírios de influência. Essa cadeia impossível de romper, fomos nós mesmos que a criamos. Acordamos tão logo um barulho repercute. Mas, enquanto nenhuma excitação vem nos perturbar, nossa consciência vem aderir a um músculo relaxado e, em lugar de constatar pura e simplesmente o hipotônus, deixa-se *encantar* por ele, no sentido exato da palavra, o que quer dizer que ela não o constata, mas o *consagra*. É preciso notar que uma nova maneira de pensar acaba de surgir: é um pensamento que se deixa apanhar em qualquer armadilha, que consagra todas as solicitações, que se coloca de outra maneira em relação aos objetos do pensamento desperto, no sentido em que não se distingue deles. Leroy mostra como se pode cair diretamente desse estado de auto-sugestão no sonho propriamente dito. Veremos mais tarde que existe um modo de consciência muito geral, que mantém relações estreitas com a imaginação e que chamaremos *consciência aprisionada*. O sonho, entre outros, é uma consciência aprisionada.

Já se insistiu muito nas perturbações que precedem a imagem hipnagógica. Leroy fala de um certo declínio da atenção voluntária, "que se tornou incapaz de aplicar-se a acontecimentos exteriores mais interessantes ou à pura especulação"[41].

[40] Leroy, op. cit., p. 115.

[41] Id., ibid., p. 65.

Trata-se evidentemente de uma estrutura indispensável da consciência hipnagógica, já que reencontramos essas perturbações da atenção em casos patológicos. Existe, com efeito, uma patologia das imagens hipnagógicas. Lhermitte recolheu três casos dos mais interessantes[42], mas descreve-os como casos de sonho acordado, quando se trata visivelmente de visões hipnagógicas. Eis o caso de uma mulher de 72 anos que contraíra uma icterícia com síndrome peduncular superior:

"... Essa doente, cuja integridade mental permanecia perfeita, contava-nos o surgimento de manifestações de perturbação. À noitinha, quando o dia terminava, quando as sombras invadiam os cantos do quarto em que ela repousava, ela nos dizia que recebia a visita de animais que deslizavam sobre o assoalho sem fazer barulho; eram galinhas, gatos, pássaros, que se deslocavam molemente sem cessar; ela podia contá-los, podia desenhá-los; mas esses animais tinham, como no sonho, um aspecto estranho, bizarro, pareciam pertencer a um mundo bem distante do nosso... Diante dessa aparição, a doente permanecia perfeitamente tranqüila e serena... Apesar da associação de sensações visuais e táteis, essa doente não pensava que se tratasse de percepções verdadeiras e continuava persuadida de ser o joguete de ilusões. Um fato a destacar: o sono noturno dessa paciente era fortemente perturbado, e à insônia noturna associava-se um certo grau de sonolência depois do meio-dia... Essas aparições davam-se precisamente como no sonho, num momento em que a doente se desinteressava das coisas, em virtude da acuidade mínima das percepções visuais embotadas pelo declínio do dia".

E conclui:

"O que aparece de modo mais claro (nos três casos), é o desinteresse pela situação presente, atual, um certo grau de desorientação..."[43].

Portanto, parece que, nos casos normais como nos casos patológicos, uma alteração da atenção é a base constitutiva da consciência hipnagógica.

É preciso admitir aqui a tese bergsoniana retomada por Van Bogaert e Lhermitte por ocasião dos três casos citados acima?

[42] Lhermitte, *Le sommeil*, p. 142 et seqs.
[43] Id., ibid., p. 148.

"Essas imagens alucinatórias são devidas, na realidade, a um enfraquecimento do sentido real, da atenção à vida, graças ao qual as imagens e as representações adquirem um brilho anormal.[44]"

Mas logo recairíamos na ilusão da imanência: teríamos de supor implicitamente que existem dois mundos complementares: o das coisas e o das imagens, e que, cada vez que um se obscurece, o outro se ilumina. É colocar as imagens no mesmo plano que as coisas, dar a umas e outras um mesmo tipo de existência. Além disso, essa explicação valeria para um renascimento alucinatório das lembranças, mas perde todo valor quando se trata de imagens inteiramente novas. Por fim, e acima de tudo, não é apenas um enfraquecimento da atenção à vida, ao real, que condiciona a aparição de imagens hipnagógicas: é preciso, antes de tudo, evitar cuidadosamente prestar atenção *a essas próprias imagens*.

"Para ver o fenômeno se prolongar, é preciso, como para permitir que nasça, uma certa 'ausência' da atenção voluntária", diz justamente Leroy[45].

E Baillarger:

"Não se poderia fixar ativamente sua atenção sem ver o fenômeno desaparecer".

Leroy, sem dizê-lo expressamente, considera essa ausência de atenção uma distração.

"Para que o fenômeno se desenvolva", diz ele, "é preciso que possa funcionar um certo automatismo"[46].

A consciência seria um poder modificador, provido de certa eficiência, que se retiraria de cena e deixaria os fenômenos desenvolverem-se por um encadeamento cego, no caso da sonolência. Leroy distingue a consciência que é "comtemplativa" e os fenômenos hipnagógicos, que são automáticos. Mas essa noção de automatismo psicológico, cuja aparente clareza seduziu tantos autores, é um absurdo filosófico. Os fenômenos hipnagógicos não são "contemplados pela consciência": *são da consciência*. Ora a consciência não pode ser um automatismo: no máximo, pode macaquear o automatismo, ligar-se às formas automáticas; esse é o caso de que tratamos aqui. Essa consciência desatenta não está distraída: está *fascinada*.

[44] Id. ibid. p. 147.
[45] Leroy, op. cit., p. 59.
[46] Id., ibid., p. 57.

Com efeito, não se trata de que ela não esteja voltada inteiramente para seu objeto — mas de que não o esteja à maneira da atenção. Todo fenômeno de atenção comporta uma base motora (convergência, acomodação, retração do campo visual, etc.). Esses diferentes movimentos são provisoriamente impossíveis: para produzi-los, seria necessário sair do estado de paralisia em que nos encontramos. Aí então atingiríamos o estado de vigília. Ora, esses movimentos permitem que o sujeito se oriente em relação ao objeto e que o observe; são eles que dão ao sujeito sua independência. Até mesmo a atenção que prestamos a uma sensação cenestésica implica uma orientação do corpo em relação a essa sensação; mesmo a atenção que dedicamos a um pensamento implica uma espécie de localização no espaço. Prestar atenção a alguma coisa e localizar essa coisa: eis aí duas expressões para uma única operação. Disso resulta uma espécie de exterioridade do sujeito em relação ao objeto (seja uma sensação, seja um pensamento). No adormecimento, a base motora da atenção faz falta. O resultado é um tipo de presença para o objeto. Ele está ali, mas sem exterioridade; por outro lado, não podemos observá-lo, isto é, fazer hipóteses e controlá-las. O que falta, precisamente, é um poder contemplador da consciência, uma certa maneira de manter-se à distância de suas imagens, de seus próprios pensamentos, e deixar que se desenvolvam logicamente, em vez de lançar-se sobre eles com todo o seu peso, colocá-los na balança, ser juiz em causa própria, usar seu poder sintético para fazer a síntese de não importa o que com não importa o quê. Uma carroça surgiu-me que *era* o imperativo categórico. Vê-se aqui a consciência fascinada produzindo a imagem de uma carroça no meio de um raciocínio sobre a moral kantiana; ela não tem mais liberdade para manter a distinção entre os objetos, pois cede à solicitação do momento e faz uma síntese absurda, conferindo à sua nova imagem um *sentido* que permite guardar a unidade do raciocínio. Mas, naturalmente, essa consciência não é prisioneira dos objetos, ela é prisioneira de si mesma. Estudaremos, a propósito do sonho, esses modos participacionistas do pensamento. Em todo o caso, já podemos arriscar uma conclusão: não contemplamos a imagem hipnagógica, somos fascinados por ela.

Eis-me aqui com o tronco curvado, os músculos relaxados, os olhos fechados, deitado de lado; sinto-me paralisado por uma espécie de auto-sugestão; não posso mais seguir meus pensamentos: eles se deixam absorver por uma porção de impressões que os

desviam e fascinam, ou melhor, eles sofrem uma estagnação ou se repetem indefinidamente. A cada momento, sou tomado por algo de que não consigo me livrar, que me prende, me carrega para um círculo de pensamentos pré-lógicos e desaparece. A paralisia de meus membros e a fascinação de meus pensamentos são apenas dois aspectos de uma estrutura nova: a consciência aprisionada. O terreno para as imagens hipnagógicas: estou num estado especial, comparável ao de certos psicastênicos; é a primeira queda do potencial, a primeira degradação da consciência antes do sonho. As imagens hipnagógicas não representam um segundo desnível: elas aparecem sobre esse fundo ou então não aparecem de modo algum. É como o caso de certas psicoses que têm uma forma simples e uma forma delirante. As imagens hipnagógicas seriam a forma delirante. Ainda posso refletir, isto é, produzir consciências de consciências. Mas, para guardar a integridade das consciências primárias, é necessário que as consciências reflexivas também se deixem fascinar, que não coloquem diante de si as consciências primárias para observá-las e descrevê-las. Devem compartilhar suas ilusões, colocar os objetos que elas colocam, segui-las em seu cativeiro. Na verdade, é preciso de minha parte uma certa complacência. Está em meu poder desvencilhar-me desse encantamento, derrubar essas muralhas de papel e reencontrar o mundo da vigília. É por isso que num certo sentido o estado hipnagógico, transitório, sem equilíbrio, permanece um estado artificial. É "o sonho que não pode se formar". A consciência não quer deixar-se pegar por inteiro. As imagens hipnagógicas aparecem com um certo nervosismo, uma certa resistência ao adormecimento, como pequenos deslizamentos rumo ao sono que se interrompem. Num estado de perfeita calma, deslizamos, sem nos darmos conta, do estado de fascinação simples para o sono. Só que, em geral, *queremos* adormecer, isto é, temos consciência de estar indo rumo ao sono. Essa consciência retarda a evolução criando um certo estado de fascinação consciente, que é precisamente o estado hipnagógico.

No estado de aprisionamento consentido, posso ou não deixar-me fascinar pelo campo dos fosfenos. Se há fascinação, as imagens hipnagógicas irão aparecer.

Meus olhos estão fechados. Campo de manchas luminosas relativamente estáveis, com cores e luminosidade variáveis. Começam os movimentos, vagos turbilhões que criam formas luminosas

sem contornos definidos. Com efeito, para descrever as formas, é preciso poder seguir com os olhos os contornos. Ora, como esses lampejos entópticos estão nos olhos, não podemos fazer com que os globos oculares tomem posição em relação a esses lampejos. Quando começamos a adormecer, tentamos até segui-los com os olhos. Empreendimento inútil: o movimento deveria ser feito *ao longo* da mancha, mas isso não é possível, pois a mancha deslocou-se com o movimento. Desses movimentos resultam trajetos fosforescentes indefinidos e indefiníveis. Depois, subitamente, aparecem formas de contornos nítidos.

"Por volta de meia hora depois de estar deitada, cada vez que fecho os olhos vejo uma porção de pontos brilhantes, de estrelas, formas bizarras, entre as quais me recordo particularmente de uma que se apresentou muitas vezes, com tamanho pequeno ou grande; uma linha interrompida formada por dentes de serra irregulares, circunscrevendo em seu conjunto um espaço irregularmente circular"[47].

Essas formas se constituem um pouco antes das manchas entópticas: há uma leve defasagem do campo hipnagógico em relação ao campo entóptico. As primeiras formas surgem sobre as beiras, em cima, em baixo, à direita, à esquerda; jamais — pelo menos no começo — no centro do campo. Como mostramos mais acima, após termos por um instante tentado olhar em vão o campo entóptico, encontramo-nos subitamente *prestes a ver* esses contornos. Não tomamos essas formas como existindo realmente fora de nós, nem mesmo como existindo no campo entóptico: consideramos apenas que as vemos nesse momento. Numa palavra: não *vejo* os dentes da serra (só vejo fosforescências), mas *sei* que o que vejo *é* uma figura com dentes de serra. Da mesma maneira, no delírio onírico da confusão mental, o doente sabe que os lençóis que ele vê são fossas. Nada de novo apareceu para mim, não projetamos nenhuma imagem sobre os lampejos entópticos, mas, apreendendo-os, nós os apreendemos *como* dentes de serra ou *como* estrelas. A leve defasagem do campo hipnagógico em relação ao campo entóptico parece ser uma ilusão: provém simplesmente do fato de que não percebemos as manchas entópticas como tendo forma de dentes de serra, mas de que, a partir dos lampejos entópticos, percebemos os dentes da serra. O campo visual adquire precisão, orienta-se, fecha-se para tornar-se campo hipnagógico. Em suma, os fosfenos funcionam no momento preciso como matéria intuitiva de uma apreensão dos dentes de serra. Há uma intenção voltada para os dentes de serra que se apodera deles e que eles preenchem intuitivamente. Mas, naturalmente, essa intenção é de ordem muito particular: sem dúvida, assemelha-se àquela que quer ver um rosto numa mancha ou numa chama, mas essa última é livre e tem consciência de sua espontaneidade. A intenção na consciência hipnagógica, ao contrário, está aprisionada: ela surgiu, provocada por uma necessidade de precisar as formas dos fosfenos; veio apreendê-las; elas não resistiram — porque na realidade não têm forma alguma —, mas também não se prestaram a esse serviço; e a consciência constituiu um novo objeto através delas. Será que a consciência postula a existência desses traços, dessas curvas? Não: ela suspende inteiramente qualquer tese no que concerne a tal existência. Postula apenas que os vê, que são "sua representação". Ela foi determinada para ver formas porque as procurava; a idéia, com uma fatalidade real, tomou corpo imediatamente sob a forma de visão. Essa é a falsidade radical da imagem hipnagógica: ela realiza como fenômeno subjetivo, no plano da percepção, o que de fato não passa de uma intenção vazia. As qualidades reais da matéria entóptica servem de suporte a intenções que a enriquecem prodigiosamente. Por exemplo, vejo três traços de um belo violeta. Na realidade, esse violeta é algo que *sei* que vejo, mas eu não o vejo, ou melhor, sei que vejo algo que *é* violeta. Esse algo, como posso me dar conta depois do desaparecimento da imagem, é a luminosidade do campo entóptico. Portanto, apreendi como violeta a luminosidade; a luminosidade *desempenha o papel* de violeta, etc.

As imagens propriamente ditas (personagens, animais, etc.) surgem em seguida. São citados casos em que teriam aparecido antes de qualquer figura geométrica, mas pude observar que, na maior parte do tempo, prestava-se atenção apenas a esses arabescos do campo hipnagógico. De fato, parece-me que são os primeiros a aparecer. Delimitam um espaço de três dimensões a partir do campo entóptico; colocam o quadro. As imagens mais complexas são *bruscas persuasões que tocam as formas geométricas.* É quase o equivalente do que se encontra no pensamento em vigília quando dizemos: "Essas linhas me lembram um rosto". Mas aqui o pensamento está aprisionado e não pode recuar em relação a si mesmo. Pensar

[47] Leroy, op. cit., p. 12.

que as linhas evocam um rosto é ver um rosto nessas linhas. O pensamento aprisionado é constrangido a realizar todas as suas intenções. Pude seguir seu aparecimento e sua desagregação, com bastante freqüência. A esse respeito, não há nada mais instrutivo do que as visões frustradas, por assim dizer. Por exemplo, eu dou precisão a uma massa colorida ou a uma imagem de uma certa forma, e uma vaga semelhança leva-me a pensar "águia". Se algum barulho, algum pensamento me perturba bruscamente, a interpretação se dissipa no meio do caminho, e então posso me dar conta de que ela estava prestes a "formar-se", isto é, de realizar-se no plano sensível, de configurar-se. A característica essencial da consciência aprisionada nos parece ser a fatalidade. O determinismo — que de maneira alguma poderia aplicar-se aos fatos da consciência — postula que, dado tal fenômeno, um outro deverá seguir-se necessariamente. O fatalismo postula que tal acontecimento deverá dar-se e que é esse acontecimento futuro que determina a série que conduzirá até ele. Não é o determinismo, mas sim o fatalismo, que é o avesso da liberdade. Pode-se dizer que a fatalidade, incompreensível no mundo físico, está, ao contrário, perfeitamente à vontade no mundo da consciência. Alain já o demonstrou muito bem[48]. Na consciência aprisionada, o que falta é a representação do possível, isto é, da faculdade de suspender o julgamento. Mas todo pensamento cativa a consciência e a aprisiona — e a consciência o representa, realiza-o, ao mesmo tempo que o pensa. Se esse barulho repentino me tivesse acordado, minha interpretação "águia" teria amadurecido sob a fórmula "O que vejo é uma águia". Ao configurar-se como consciência completa, sentiria uma certeza. Desse modo, as bruscas mudanças de essência dos objetos hipnagógicos representam também bruscas mudanças de crença:

"Subitamente, vejo que os traços em questão são fios de varal"[49].

O mesmo texto, além disso, mostra como o pensamento cristaliza uma certeza intuitiva:

"... e, logo em seguida, vejo também os prendedores de roupa da lavadeira que prendem as meias aos fios"[50].

---

[48] Cf., por exemplo: *Mars ou la guerre jugée.*
[49] Leroy, op. cit., p. 37.
[50] Cf. supra, p. 58.

Os fios e as meias trazem a idéia dos prendedores de roupa. Mas essa idéia não é pensada como pura idéia; ela se realiza imediatamente como certeza: o que vejo *comporta* prendedores de roupa.

Seria necessário explicar, naturalmente, as mudanças incessantes que se produzem nas imagens hipnagógicas. Trata-se, com efeito, de um mundo em perpétuo movimento: as figuras se transformam, se sucedem rapidamente, um traço converte-se em fio de varal, um fio em rosto, etc. Por outro lado, cada figura está animada por movimentos de translação ou de rotação, não passam de rodas de fogo que giram, estrelas cadentes que tombam com ardor, rostos que se aproximam ou se afastam. Parece-nos que esses movimentos são explicáveis por três fatores: de um lado, o próprio curso do pensamento, que não está nunca a salvo de interpretações; uma evidência expulsa a outra: a uma deslumbrante certeza de ver um rosto sucede-se a evidente certeza de ver um esqueleto, etc. Em segundo lugar, as próprias variações do campo entóptico fornecem uma base intuitiva renovada sem cessar em certezas sempre novas. Qualquer que seja a origem desses lampejos — quer uma atividade espontânea do nervo óptico, quer fenômenos circulatórios, quer a ação mecânica das pálpebras sobre os globos oculares, quer todos esses elementos ao mesmo tempo —, essas causas variam constantemente, e, em conseqüência, seus efeitos variam igualmente. Na base dessas figuras que giram rapidamente sobre si mesmas ou se expandem em espiral, pensamos existir uma certa cintilação contínua de determinadas manchas entópticas. O terceiro fator seria naturalmente o movimento dos globos oculares. É assim que eu explicaria certos fenômenos paradoxais das visões hipnagógicas; por exemplo, o fato de uma estrela que parece escorregar de cima para baixo e atravessar todo meu campo visual pareça, ao mesmo tempo, *permanecer sempre na mesma altura* em relação a meus eixos ópticos.

Mas o que nos importa aqui não é determinar em todos os seus detalhes a estrutura de uma consciência hipnagógica. Queremos apenas mostrar que se trata de uma consciência imaginante e que ela se aproxima muito das consciências que descobrem imagens numa mancha, numa chama. Num caso como no outro, a matéria é plástica: aqui há arabescos, formas fracas; ali, lampejos sem contornos. Tanto num caso como no outro, o espírito está relaxado;

freqüentemente, a posição é a mesma: também com freqüência, a pessoa, deitada e não conseguindo dormir, diverte-se em seguir com o olho os arabescos do papel de parede. É nessa situação que descobrimos as imagens. Há também um começo de fascinação. Freqüentemente, os arabescos tomam um aspecto estranho; as linhas são tomadas por algo como turbilhões imóveis; apreendemos formas em movimento, direções que as abraçam e depois desaparecem. Nosso olhar é engolido por certos conjuntos, e todo o resto do campo visual permanece vago e imóvel. É nesse momento que aparecem formas novas, os rostos. Num caso de febre muito forte, esses rostos e esses personagens podem ter uma nitidez quase alucinatória. Todavia, entre esses dois tipos de consciência há uma grande diferença: no caso dos arabescos, não postulamos que o objeto tenha como qualidade real estar representando um animal, um rosto. Não há postulação de existência. Há, na consciência, um sentimento de espontaneidade. Trata-se de uma atividade de jogo que é consciente de si mesma. Na imagem hipnagógica, essa consciência de jogo desapareceu. Não colocamos a imagem como objeto, mas sim como representação. Se não vemos um gato, pelo menos vemos uma representação do gato; ou melhor ainda, para ser mais exato, *estamos prestes a ver um gato não-existente*. Não há dúvida de que, apesar de tudo, permanece na consciência hipnagógica um vago sentimento de espontaneidade, de autocomplacência. Sentimos que poderíamos parar tudo se quiséssemos. Mas trata-se de uma consciência não-tética que, de algum modo, é contradita pela maneira de postular o objeto. Aliás, é porque a consciência aprisionada sente-se mal que ela coloca seu objeto como não-existente. Ela se dispõe como vendo um gato; mas, como se sente, apesar de tudo, presente na origem dessa visão, ela não põe esse correlativo como existente. Daí este paradoxo: eu vejo realmente alguma coisa, mas o que vejo *não é nada*. Eis por que essa consciência aprisionada toma a forma de imagem: é porque não vai até o fim de si mesma. No sonho, o aprisionamento é completo, o gato será tomado por objeto. Na imagem hipnagógica, temos uma posição original da consciência que se parece muito com nossa posição ante a gravura de Dürer: de um lado, *vejo* a Morte, como dizíamos; por outro lado, essa Morte que vejo não existe. Acontece a mesma coisa com o caso que nos ocupa. Mas, na consciência imaginante da gravura, a matéria conservava sua independência, o que significa que ela podia ser o objeto de uma percepção. No caso da consciência hipnagógica, a matéria é quase inseparável da consciência que temos dela, porque a tomada de consciência a transforma radicalmente, não apenas em sua função, mas em sua própria constituição. Sem dúvida, no caso da apreensão imaginante de uma gravura o raso transformava-se em relevo, o incolor valia como colorido, o vazio como cheio, etc. Mas, pelo menos, a maior parte das qualidades da gravura tomada como imagem preservava-se quando se tornava o objeto de uma percepção. Na consciência hipnagógica, não há quase relação entre a imagem e seu suporte intuitivo. De maneira que, quando a consciência imaginante se desagrega, só a muito custo podemos reencontrar, na atitude perceptiva, os elementos que faziam a função de matéria.

Ainda que a consciência imaginante que se constitui por ocasião das manchas e dos arabescos difira profundamente da *crença* da consciência hipnagógica, há entre elas intermediários. Já vimos, com efeito, que há na primeira um começo de fascínio. Supomos que esse fascínio pode ser total, quando se fixam por muito tempo certos objetos privilegiados, em condições psicológicas especiais. A bola de cristal dos mágicos, o pó de café das videntes parecem ser objetos desse tipo. É verossímil que uma pessoa dócil e convenientemente disposta possa ver cenas na bola de cristal. Trata-se, com efeito, de um objeto bem vizinho às manchas entópticas: nada de preciso, nada de fixo nessa bola de cristal. O olho não pode parar em lugar nenhum, nenhuma forma se mantém. Quando a visão aparece, solicitada por esse desequilíbrio constante, dá-se espontaneamente como imagem: é, dirá a pessoa, a imagem do que vai me acontecer. Isso nos mostra que as manchas entópticas estão bem longe de ser a única maneira possível das visões hipnagógicas. Poderíamos, pelo contrário, constituir toda uma classe de objetos suscetíveis de funcionar como base intuitiva dessas imagens. Bastaria que fossem formas fracas, desagregando-se diante da vista, e, ao mesmo tempo, reformando-se sem cessar, formas em que o olhar se perde (seja porque não encontre nada, como na bola de cristal, seja porque se veja constantemente revolvido, como no caso do pó de café), em suma, formas que tivessem a propriedade de excitar constantemente a atenção e também decepcioná-la sem cessar. Admitamos, por outro lado, que haja na pessoa uma certa sonolência, um estado sugestionável: a imagem hipnagógica irá nascer.

7. Do retrato à imagem mental

Vamos abordar agora a descrição da imagem mental: ela encerra a série. No entanto, seria bom medir o caminho percorrido.

A intenção profunda não variou. Nos diferentes casos que estudamos, tratava-se sempre de animar uma certa matéria para fazer dela a *representação* de um objeto ausente ou inexistente. A matéria não era jamais o *análogo* perfeito do objeto a representar: um certo saber vinha interpretá-la e preencher suas lacunas. São os elementos correlativos, matéria e saber, que evoluíram de um caso a outro.

A. *A matéria.* A matéria de um retrato é um quase-rosto. Sem dúvida, é antes de tudo um elemento neutro que pode muito bem funcionar como suporte tanto de uma consciência perceptiva quanto de uma consciência imaginante. Mas essa indiferença é sobretudo teórica. De fato, a espontaneidade da consciência é fortemente solicitada: essas formas, essas cores, poderosamente organizadas, impõem-se quase do mesmo modo que a imagem de Pierre. Se sou tomado pela fantasia de *percebê-las*, elas resistem. Se um quadro oferece-se espontaneamente em *relevo* à consciência imaginante, a consciência perceptiva terá dificuldade em vê-lo como plano. Esse quase-rosto, além disso, é acessível à observação: naturalmente, não relaciono essas qualidades novas que percebo nesse objeto que tenho sob os olhos, nessa tela pintada. Eu os projeto, bem além do quadro, sobre o verdadeiro Pierre. Daí resulta que cada um dos julgamentos que faço se torne provável (enquanto na verdadeira observação os julgamentos são certos). Quando digo "Pierre tem olhos azuis", subentendo: "Senão, pelo menos esse quadro o representa fielmente".

A matéria de minha imagem é um objeto estritamente individual: esse quadro é único no tempo e no espaço. É preciso acrescentar ainda que os traços do quase-rosto têm igualmente essa individualidade inalienável: esse quase-sorriso não se parece com nenhum outro. Portanto, essa individualidade só surge à consciência perceptiva. Ao passar da percepção à imagem, a matéria adquire uma certa generalidade. Diremos: "Sim, é *assim mesmo que ele sorri*", dando a entender que o sorriso por si só contém uma porção de sorrisos individuais de Pierre. Apreendemos as diferentes qualidades da matéria como representantes que valem por um conjunto de qualidades de Pierre: essa cor rosa torna-se o *rosa* de seu rosto; esse

verde, o *verde* de seus olhos. O que procuramos através do quadro não é Pierre tal como ele podia ter aparecido anteontem ou em tal dia do ano passado: é *Pierre em geral*, um protótipo que serve de unidade temática para todas as aparições individuais de Pierre[51].

À medida que nos elevamos na série de consciências imaginantes, a matéria empobrece-se cada vez mais. Na origem, apesar de algumas diferenças, o que se via na percepção passava à imagem: o que mudava — e radicalmente — era antes de tudo o sentido da matéria, que remetia a si mesma no primeiro caso e a um objeto no segundo caso. A partir da imitação, o que aparece para a consciência imaginante não é nada semelhante ao que se vê na percepção. A matéria, ao passar de uma função a outra, empobreceu-se: perco uma série de qualidades. De modo que, por fim, aquilo que faz a base intuitiva de minha imagem não poderia jamais ser a de uma percepção. Desde esse instante, aparece na matéria da imagem uma pobreza essencial. Segue-se que o objeto intentado pela matéria cresce em generalidade. Quando Franconay imita Chevalier, não é mais "Chevalier com sua roupa castanho-escura", "Chevalier com seus olhos verdes", etc., que vejo através dela. É tão-somente Chevalier. No caso do desenho esquemático, projeto através desses traços pretos "o atleta no esforço da corrida", que serve de *prototypon* a todos os atletas possíveis. Nesse nível, é difícil diferenciar claramente a *idéia* do atleta e sua *imagem*. Veremos mais adiante que podemos até consegui-lo, mas o objeto da idéia e o objeto da imagem — ainda que tomados de maneira diferente — são idênticos. Desse momento em diante, estamos na presença do fenômeno da quase-observação, pois só lemos *sobre* a matéria (rosto do imitador, linhas do desenho esquemático) aquilo que colocamos. À medida que a matéria da consciência imaginante afasta-se da matéria da percepção, à medida que ela se deixa penetrar pelo saber, sua semelhança com o objeto da imagem se atenua. Um novo fenômeno aparece: o fenômeno da *equivalência*. A matéria intuitiva é escolhida por suas relações de equivalência com a matéria do objeto. O movimento será hipostasiado como equivalente da forma, a luminosidade como equivalente da cor. Isso implica, naturalmente, que o

[51] Se a imagem quer reproduzir o individual, "o que não se repete jamais", é necessário que o artista especifique. Por exemplo, o desenhista que faz um esboço para uma reportagem especificará: "O criminoso *no momento em que* o júri pronuncia o veredicto".

saber desempenha um papel cada vez mais importante, a ponto de substituir-se à própria intuição no terreno da intuição. Ao mesmo tempo, a intuição propriamente imaginante é cada vez menos solicitada pela própria matéria da imagem. Para fazê-la emergir, é preciso um sistema de signos (imitação), um conjunto de convenções e um saber (imagem esquemática), o livre jogo do espírito (manchas sobre a parede, arabescos) ou o fascínio da consciência (imagens hipnagógicas). Numa palavra, à medida que o saber assume mais importância, a intenção ganha em espontaneidade.

B. *O saber.* O saber, sob a forma ideativa, não substitui a matéria que falta. Enquanto tal, só pode preencher as lacunas da intuição. É preciso que sofra uma degradação, que ainda iremos abordar. Passa ao domínio intuitivo sob a forma de pantomima; cola-se aos movimentos. Um novo fenômeno aparece: o *movimento simbólico*, que, por sua própria natureza de movimento, está do lado da intuição e que, por sua significação, do lado do pensamento puro. Mas pode acontecer que o saber se incorpore diretamente a outras qualidades sensíveis, como no caso das imagens hipnagógicas. Veremos que essa degradação do saber não é um fenômeno exclusivo da imaginação e que já a encontramos na simples percepção.

8. A imagem mental

Já foram feitas experiências absurdas para demonstrar que a imagem tem um conteúdo sensorial:

"Se, por exemplo, a pessoa está sentada num quarto bem iluminado, diante de uma tela de vidro sem polimento atrás da qual fica uma lanterna de projeção velada, é muitas vezes impossível para ela reconhecer se as cores fracas que vê sobre o vidro provêm da lanterna ou de sua própria imaginação. Dizem-lhe: Imagine que há sobre o vidro a imagem de uma banana. E, em muitos casos, projeta-se da lanterna uma faixa de luz amarela extremamente fraca ou, então, suprime-se toda a luz objetiva. O resultado é o mesmo: a percepção da faixa amarela é confundida com a imagem correspondente"[52].

[52] Titchener, *Manuel de psychologie.* Trad. Lesage, p. 198.

As experiências mais recentes de Schraub são do mesmo feitio: "Produzem-se barulhos cuja intensidade é medida. Depois, pede-se à pessoa que reproduza mentalmente esses barulhos. Para cada um deles, pede-se que a pessoa o compare com o barulho que serviu de excitante, reproduzindo-o de novo, graduando (ou diminuindo) sua intensidade até que não tenha mais força do que sua representação (ou imagem reproduzida) pela pessoa em questão"[53].

Essas pesquisas só teriam sentido se a imagem fosse uma percepção fraca. Mas ela se dá *como imagem*, o que torna impossível toda comparação de intensidade entre ela e a percepção. Não se sabe identificar de quem é a maior incompreensão: do experimentador que coloca questões dessa ordem ou da pessoa investigada que responde docilmente.

Já definimos antes a imagem como "um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de representante analógico do objeto visado". No caso da imagem mental, o conteúdo não tem exterioridade. Vemos um retrato, uma caricatura, uma mancha: não *vemos* uma imagem mental. Ver um objeto é localizá-lo no espaço, entre essa mesa e esse tapete, a uma certa altura, à minha direita ou à minha esquerda. Ora, minhas imagens mentais não se misturam aos objetos que me cercam. É, diz-se, porque as sensações presentes agem como "redutoras". Mas por que haveria redução, por que é que não se produziriam composições?

Na realidade, a imagem mental visa uma *coisa real*, que existe entre outras, no mundo da percepção; mas visa essa coisa através de um conteúdo psíquico. Sem dúvida, esse conteúdo deve preencher certas condições: na consciência da imagem apreendemos um *objeto* como "*analogon*" de outro objeto. Quadros, caricaturas, imitadores, manchas nas paredes, lampejos entópticos: todos esses *representantes* tinham como característica comum ser objetos para a consciência. O "conteúdo" puramente psíquico da imagem mental não pode escapar a esta lei: uma consciência que estivesse diante da coisa que ela visa seria uma consciência perceptiva; uma consciência que visasse a coisa no vazio seria uma pura consciência de significação. Essa necessidade que a matéria da imagem mental tem de já estar constituída como objeto para a consciência, nós a chamaremos

[53] Dwelshaulvers, *Traité de psychologie*, p. 368.

transcendência do representante. Mas transcendência não quer dizer exterioridade: é a coisa representada que é exterior, não seu *analogon* mental. A ilusão da imanência consiste em transferir para o conteúdo psíquico transcendente a exterioridade, a espacialidade e todas as qualidades sensíveis da coisa. Essas qualidades, ela não as tem — mas representa-as, *à sua maneira.*

Pode parecer que agora só nos resta descrever esse conteúdo analógico tal como já descrevemos os conteúdos materiais da consciência de retrato ou de imitação. Mas aqui surge uma grande dificuldade: nos casos anteriormente descritos, quando a consciência propriamente imaginante se dissipava, permanecia um resíduo sensível que podia ser descrito: era a tela pintada ou a mancha na parede. Ao refazer certos movimentos ou deixar agir sobre nós as linhas e as cores do quadro, podíamos, sem que reformássemos a consciência imaginante, reconstituir sem muito custo "o *analogon*" a partir desse resíduo sensível. A matéria de minha consciência imaginante do retrato era, evidentemente, essa tela pintada. É preciso admitir que diretamente a descrição reflexiva não nos ensina nada sobre a matéria representativa da imagem mental. Pois, quando a consciência imaginante se dissipa, seu conteúdo transcendente se dissipa com ela; não resta nenhum resíduo que possa ser descrito, estamos diante de uma outra consciência sintética, que não tem nada em comum com a primeira. Não podemos sonhar em captar esse conteúdo pela introspecção. É preciso escolher: ou formamos a imagem, e aí só conhecemos o conteúdo através de sua função de *analogon* (quer formemos uma consciência irrefletida, quer formemos uma consciência reflexiva) e apreendemos nele as qualidades da coisa visada; ou então não formamos a imagem, e aí também não temos mais o conteúdo, e não sobra nada. Em suma, sabemos — porque é uma necessidade essencial — que há na imagem mental um dado psíquico que funciona como *analogon*, mas, se procuramos determinar mais nitidamente a natureza e os componentes desse dado, ficamos reduzidos às conjecturas.

Portanto, é preciso abandonar o terreno seguro da descrição fenomenológica e voltar à psicologia experimental. Isso quer dizer que, como nas ciências experimentais, devemos construir hipóteses e procurar suas confirmações na observação e na experiência. Essas confirmações não nos permitirão jamais ultrapassar o domínio do provável.

SEGUNDA PARTE

O provável

NATUREZA DO ANALOGON NA IMAGEM MENTAL

1. O saber

A imagem é definida por sua intenção. A intenção é o que faz com que a imagem de Pierre seja consciência de Pierre. Se tomamos essa intenção em sua origem, isto é, quando jorra de nossa espontaneidade, ela já implica, por mais nua e despojada que a supusermos, um certo saber: é, por hipótese, o conhecimento desse Pierre. Admito que esse conhecimento seja uma simples espera vazia, uma direção; de todo o modo, é uma direção *rumo a* Pierre, uma espera de *Pierre*. Numa palavra, "a intenção pura" é uma aliança entre termos contraditórios, pois é sempre *intenção para alguma coisa*. Mas a intenção não se limita, na imagem, a visar Pierre de um modo indeterminado: ela visa-o louro, grande, com um nariz achatado ou aquilino, etc. Portanto, é preciso que ela se carregue de conhecimentos, que atravesse uma certa camada de consciência que poderíamos chamar a camada do saber. De maneira que, na consciência imaginante, pode-se apenas distinguir por abstração o saber da intenção. A intenção só se define pelo saber, pois só representamos como imagem aquilo que já sabemos de algum modo e, reciprocamente, o saber aqui não é simplesmente um saber, é ato, é o que quero representar para mim. Não me limito a saber que Pierre é louro, esse saber é uma exigência: eis o que é preciso que eu realize como intuição. Naturalmente, esse saber não deve ser considerado como acrescentando-se a uma imagem já constituída para esclarecê-la: é a estrutura ativa da imagem.

Uma imagem não pode existir sem um saber que a constitua. É a razão profunda do fenômeno da quase-observação. O saber, ao contrário, pode existir em estado livre, ou seja, constituir por si só uma consciência.

"Eu afirmo", escreve Bühler, "que em princípio todo objeto pode ser plena e exatamente pensado sem a ajuda da imagem. Posso pensar de um modo plenamente determinado e sem representação seja qual for a nuance individual da cor azul de um quadro pendurado em meu quarto, bastando apenas que seja possível que esse objeto me seja dado por outro meio que não as sensações"[1].

O que devemos entender por esse saber em estado livre? Visa realmente o objeto? A pesquisa de Bühler irá dizer-nos.

"Você sabe quantas cores fundamentais há na Madona da Capela Sixtina?" "Sei. No começo, veio a imagem da Madona com seu manto, depois a das duas outras figuras, sobretudo a de santa Bárbara em amarelo. Assim, identifiquei o vermelho, o amarelo, o verde. Em seguida, perguntei-me se havia também 'o azul' e *tive a noção, sem imagem, de que ele também estava representado.*"

O saber visa o azul que está representado no quadro e que é a quarta cor fundamental. Idêntica é a resposta de um dos pesquisados por Messer:

"A palavra *montanha* sugere a uma pessoa 'a consciência' (sem palavra) de uma direção para alguma coisa determinada que se pode escalar", revelando assim que a montanha não foi concebida como uma realidade intuitiva, mas como uma certa *regra*. É isso que a classificação de Bühler mostra muito bem. Ele divide as *Bewusstheiten* em três categorias. São as consciências de *regras*, as consciências de *relações* e as consciências de *intenções*. Essa última expressão, bastante inadequada, serve para designar a consciência de uma ordem, de um arranjo, de um sistema. Em suma, o saber no estado puro apresenta-se como uma consciência das *relações*. Naturalmente é uma consciência vazia, porque a matéria sensível só é pensada sob a forma de suporte de relações. Por exemplo, o azul do quadro só é pensado como a "quarta cor fundamental". O saber pode ser tão detalhado quanto se queira, pode abranger uma série de

[1] Bühler, "Tatsachen und Probleme zu einer Psychologie der Denkvorgänge. I, Ueber Gedanken". *Arch. f. Ges. Psych.*, 1907, p. 321.

relações diversas numa síntese complexa; pode visar relações concretas entre objetos individuais (por exemplo, o sr. Lebrun pode ser mencionado para mim como "o primeiro funcionário da França"); pode preceder o julgamento ou acompanhá-lo; pode mesmo estar unido a um signo ou a um grupo de signos — nem por isso deixa de ser uma consciência vazia de significação.

Mas, diz Husserl[2], essa consciência vazia pode ser preenchida. Não com palavras: as palavras são apenas o suporte do saber. É a imagem[3] o que constitui o "preenchimento" (*Erfüllung*) intuitivo da significação. Se penso "andorinha", por exemplo, posso ter apenas uma palavra e uma significação vazias no espírito. Se a imagem aparece, faz-se uma nova síntese e a significação vazia torna-se consciência plena da *andorinha*.

Essa teoria, admitimos, parece-nos chocante. Antes de tudo, o que seria a imagem fora da síntese de significação? Não poderíamos admitir que a imagem venha "preencher" uma consciência vazia: ela *é* em si mesma uma consciência. Parece que aqui Husserl se torna uma vítima da ilusão de imanência. Mas o que nos preocupa em primeiro lugar é o que poderíamos designar como a questão da degradação do saber. É mesmo certo que o saber, ao passar do estado livre ao de estrutura intencional de uma consciência, não sofra nenhuma outra alteração a não ser um preenchimento? Não seria antes o objeto de uma modificação radical? Os psicólogos que estudaram as relações entre a imagem e o pensamento — através do método de introspecção experimental — assinalam em alguns casos, ao lado de saberes puros como *Bewusstheiten*, *Bewusstseinlagen*, *Sphärenbewusstsein*, etc., estados curiosos que, embora não contenham nenhum elemento representativo, são apreendidos como imagens.

Encontramos em Schwiete casos muito significativos.

1º Caso I: "Aberto".

"Tive a imagem indeterminada de uma 'abertura'".

2º Caso II: "dessemelhantes".

"Vi dois objetos indeterminados e dessemelhantes[4]."

[2] Husserl, *Logische Untersuchungen*, t. II, cap. 1; t. III, cap. 1.

[3] Na falta, naturalmente, de percepção.

[4] Schwiete, "Ueber die psychische Repräsentation des Begriffe". *Arch. f. Ges. Psych.* Band XIX, p. 475.

Eis aí, portanto, uma abertura que não é abertura de nada e, mais ainda, que não tem sequer uma forma determinada. Todavia, é uma abertura como imagem. Eis aí dois objetos que nem têm características espaciais, em resumo, que não têm nenhuma qualidade intuitiva através das quais possam diferir um do outro; e, no entanto, *são apreendidos na imagem como dessemelhantes*. Aqui, é de perguntar em que a imagem difere de um puro saber. Mesmo assim, afirma-se como imagem.

Burloud é mais claro ainda. Ele escreve, a propósito dos trabalhos de Messer:

"No nível mais baixo, uma direção espacial, uma direção de exteriorização. À palavra *Atlas*, o pesquisado do caso II tem uma representação visual de um lugar no mapa. 'Era uma direção além do mar Mediterrâneo...' Com freqüência, as pessoas pesquisadas hesitam entre dizer se é uma imagem ou um pensamento. À palavra *prego*, o pesquisado do caso I assinala a presença em sua consciência de algo visual ou conceitual, mas de tal natureza que poderia engendrar uma impressão visual. 'Pensei em algo pontudo, comprido.' Para designar esses estados, servimo-nos de expressões como: um saber, uma simples tendência a uma representação visual, o germe de uma representação visual, etc."[5].

Era o que dizíamos: o saber, ao entrar na constituição da imagem, sofre[6] uma modificação radical. Sofre-a antes que a imagem seja constituída. Existem consciências de um tipo particular que são vazias, tal como as consciências de pura significação, mas que não são consciências de pura significação. Desde a origem afirmam sua relação íntima com o sensível.

Dão-se como "algo visual *ou conceitual, mas de tal natureza que esse algo poderia engendrar uma impressão visual*". Estamos bem longe das *Bewusstheiten* de Bühler. Trata-se ainda de um saber, mas de um saber degradado.

Esse saber que se apresenta como "o germe de uma representação visual" não seria o esquema dinâmico de Bergson? Pois realmente este apresenta-se como determinado em sua estrutura íntima

[5] Burloud: *La pensée d'aprés les recherches expérimentales de Watt, etc.* Alcan, 1927, p. 68.

[6] Esse "sofre" não deve ser tomado no sentido literal. Não há no saber uma passividade que possa *sofrer* o que quer que seja. Seria melhor dizer que o saber *dá-se* como uma degradação.

por sua relação com imagens futuras... "Consiste numa espera de imagens, numa atitude intelectual destinada ora a preparar a chegada de uma certa imagem precisa, como no caso da memória, ora a organizar um jogo mais ou menos prolongado entre as imagens capazes de poder inserir-se aí, como no caso da imaginação criadora. É em estado aberto o que a imagem é em estado fechado. Apresenta em termos de *devir*, dinamicamente, o que as imagens nos dão como algo acabado, no estado estático.[7]"

Na época em que Bergson concebeu sua teoria, o esquema dinâmico realizava um grande progresso em relação ao associacionismo. Hoje, a psicologia desprendeu-se da influência tainiana. O pensamento, irredutível à sensação, define-se pelo sentido (*meaning*) e pela intencionalidade. É um ato. À luz dessas teses novas, o esquema dinâmico aparece como um esforço que ainda é muito tímido e que não alcança seu fim. Sem dúvida, já é uma organização e é melhor que uma simples associação de imagens. Mas, nos escritos de Bergson, procuraríamos em vão uma descrição positiva da intencionalidade que o constitui. Essa é a ambigüidade constante do dinamismo bergsoniano: sínteses melódicas — mas sem ato sintético; organizações sem poder organizador. Também é assim o esquema dinâmico: dinâmico, sem dúvida, mas à maneira de uma força, de um turbilhão. Em parte alguma, porém, aparece claramente como um ato: é uma coisa.

Dessa insuficiência fundamental decorre toda a ambigüidade de sua natureza. Ora aparece como a forma transitória que pode assumir uma representação:

"Trabalhar intelectualmente consiste em conduzir *uma mesma representação* através de planos de consciência diferentes numa direção que vai do abstrato ao concreto, do esquema à imagem"[8].

Ora é um poder organizador que se apaga atrás do que organizou:

"...É uma representação de ordem diferente sempre capaz de realizar-se em imagens, mas sempre distinta delas... Presente e atuante no trabalho de evocação das imagens, atrás das imagens uma vez evocadas, tendo cumprido sua obra"[9].

[7] Bergson: *L'énergie spirituelle*, p. 199.

[8] Id., ibid., p. 188. O grifo é nosso.

[9] Id., ibid., p. 188.

Será igualmente impossível caracterizar o papel exato da afetividade na constituição desses esquemas. Veja-se o que Bergson escreve:

"Quando quero lembrar-me de um nome próprio, dirijo-me primeiro à impressão geral que guardei; é ela que desempenhará o papel de esquema dinâmico"[10].

E também:

"... parti da impressão geral que me ficou. Era uma impressão de estranheza, mas não de uma estranheza indeterminada. Havia como que uma nota dominante de barbárie e de rapina"[11].

No entanto, essas impressões não são puramente afetivas, pois Bergson chama seu esquema[12] "um esquema indiviso com uma certa colaboração afetiva".

Na verdade, Bergson não se esforçou muito para descrever seu esquema. O que lhe importa antes de tudo é reencontrar nele as qualidades que valoriza em todas as suas descrições da consciência: o esquema é um *devir*[13], além disso seus elementos se *interpenetram*[14]. É por essa interpenetração e essa duração melódica que o esquema se opõe à imagem "de contornos definidos, de *partes justapostas*". É a vida, o próprio movimento da consciência. Ela "desenha o que foi". Reencontramos aqui os grandes temas bergsonianos e as oposições clássicas do sistema; o esquema é o que se move, o que é vivo; a imagem é o estático, o morto, o espaço que subentende o movimento.

Precisamente, essa oposição parece-nos aqui infeliz, e é ela que nos impede de aceitar no todo a descrição de Bergson. Em primeiro lugar dissemos que o saber não desaparece, uma vez constituída a consciência da imagem: não se "apaga" atrás das imagens. Não é "sempre capaz de realizar-se como imagens, mas sempre distinta delas". Representa a estrutura ativa da consciência imaginante. Não podemos aceitar essa distinção radical entre imagem e esquema. Pois assim deveríamos *aprender* nossas imagens como nossas percepções; para tal precisaríamos observá-las; para observá-las, precisaríamos dos esquemas, e assim por diante até o infinito.

[10] Id., ibid., p. 193.
[11] Id., ibid., p. 175.
[12] Id., ibid., p. 178.
[13] Id., ibid. Cf. p. 199-200.
[14] Id., ibid. Cf., por exemplo, p. 189, 178. "Um esquema *indiviso*", etc.

Além disso, essa concepção da imagem como "uma representação... cujas partes se justapõem" nos parece implicar a ilusão da imanência. As partes se justapõem *nos objetos*. Mas a imagem é uma síntese de interioridade que se caracteriza por uma interpenetração real de seus elementos. Voltaremos a esses personagens dos sonhos[15] que podem ao mesmo tempo ser homem e mulher, velho e menino. Leroy finalmente observa que nossas imagens da vigília têm talvez também essa polimorfia. É o que mostraremos no capítulo seguinte. Seja como for, toda uma categoria de imagens, aquelas que Flach[16] denomina esquemas simbólicos, exprimem em sua primeira manifestação indivisa uma série de coisas que o pensamento discursivo deverá analisar e justapor.

"Compreender o sentido da palavra: Baudelaire.

"Vejo no espaço livre, sobre um fundo absolutamente neutro, uma mancha azul-esverdeada no gênero da cor do vitríolo, como se lançada ali por uma única e ampla pincelada. A mancha era mais comprida que larga — talvez duas vezes mais longa que larga. Imediatamente, vem o saber de que essa cor deve exprimir o mórbido, a decadência específica que caracteriza Baudelaire. Vejo se essa imagem pode aplicar-se a Wilde ou a Huysmans: impossível. Sinto uma resistência tão forte quanto se me propusessem algo contrário à lógica. Essa imagem só vale para Baudelaire e, a partir desse minuto, será para mim representativa desse poeta."

Portanto, convém deixar de lado essas expressões muito vagas — "devir", "dinamismo", etc. Essa psicologia de "simpatia com a vida" já teve sua época. Sem dúvida, como observou Bergson, existe um certo estado do saber que é "espera de imagens". Mas essa espera de imagens é homogênea à própria imagem. Além disso, essa espera é muito particular; o que o saber espera é transformar-se em imagem. Ainda preferimos a expressão de Spaier[17] "aurora de imagens" à de "esquema dinâmico", porque mostra muito bem que há continuidade entre o saber imaginante vazio e a consciência imaginante plena.

Um outro pesquisado, II: "Ah, é... Parei porque sabia o que queria dizer antes que a palavra 'rico' me surgisse, senti como um

[15] Cf. Freud: *Traumdeutung*, p. 67, o sonho de Irma.
[16] A. Flach: "Ueber Symbolischen Schemata in produktiven Denkprozesz". *Arch. f. Ges. Psych.* Band II, p. 369, 599.
[17] Spaier: "L'image mentale d'aprés les expériences d'introspection", *Revue Philosofique*, 1914.

soerguimento interior, um *ah*! comparável ao barulho rápido e crescente de uma sirene..., senti que a coisa viria, estava vindo, sabia que tinha compreendido... Então a palavra surgiu"[18].

Spaier acrescenta:

"Existe, portanto, uma tendência a não ir até o fim: procuramos economizar a imagem; para ir mais rápido, contentamo-nos com a aurora..."

Pensamos que há mais diferença entre um saber imaginante e um saber de pura significação do que entre um saber imaginante e uma imagem em plena expansão. Mas convém aprofundar essa diferença, ou melhor, determinar exatamente a natureza da degradação que o saber sofre ao passar do estado de *meaning* puro ao estado imaginante. Para tal, iremos examinar de mais perto os casos privilegiados em que o saber imaginante se apresenta em estado puro, isto é, como consciência livre.

Os autos dos psicólogos de Würzburg são significativos a esse respeito: encontramos em suas pesquisas dois tipos de consciência vazia.

Tipo I: CÍRCULO. Primeiro uma consciência geral (*allgemeines Bewusstsein*) que corresponde ao conceito: figura geométrica. A palavra não estava presente.

Tipo II: PACIÊNCIA — MAGNANIMIDADE. Uma consciência particular de um ambiente bíblico.

REI ORGULHOSO

"Sinto-me transportado a outra espécie de realidade, a das baladas e das velhas lendas... Em direção ao passado da Alemanha quando o monarca orgulhoso desempenhava um grande papel[19]."

A consciência do "círculo" é geral, a da "paciência, magnanimidade" é particular. Mas essa não é a diferença. As consciências do tipo I podem ser também particulares. Mas no primeiro caso o que

[18] Ibid.

[19] Messer: "Experimental psychologische Untersuchungen des Denken". *Arch. f. Ges. Psych.*, 1906. VIII, p. 1-224. Messer caracteriza arbitrariamente as consciências do tipo II pela afetividade.

foi captado era uma regra; no segundo, era uma coisa. É o que precisamos aprofundar com outro exemplo.

Leio um romance. Estou vivamente interessado no destino do herói que vai fugir da prisão, por exemplo. Aprendo com curiosidade os mínimos detalhes de seus preparativos de fuga. No entanto, os autores estão de acordo em salientar a pobreza de imagens que acompanha minha leitura[20]. De fato, a maior parte delas é fraca e incompleta. Deveríamos mesmo acrescentar que em geral aparecem fora da atividade de leitura propriamente dita, quando, por exemplo, o leitor volta atrás e se lembra dos acontecimentos do capítulo anterior, quando sonha com o livro, etc. Em suma, as imagens aparecem nos intervalos e lacunas da leitura. Na maior parte do tempo, quando o leitor está bem envolvido, não há imagem mental. Pudemos constatar isso por nós mesmos várias vezes, e muitas pessoas também nos confirmaram o fenômeno. A afluência de imagens é a característica de uma leitura distraída e freqüentemente interrompida.

Entretanto, não se pode dizer que o elemento imaginado faça falta na leitura. Senão como iríamos explicar a força de nossas emoções? Participamos, ficamos indignados; há quem chore. Na realidade, tanto na leitura como no teatro, estamos em presença de um mundo e atribuímos a esse mundo tanta existência quanto a que experimentamos no teatro, isto é, uma existência completa no irreal. Os signos verbais não são (como no caso da matemática, por exemplo) intermediários entre as significações puras e nossa consciência: representam a superfície de contato entre esse mundo imaginário e nós. Portanto, para descrever corretamente o fenômeno da leitura, é preciso dizer que o leitor está na *presença de um mundo*. É isso o que prova claramente — se fosse preciso provar — a existência do que Binet chama "imagens latentes".

"Temos com freqüência imagens bem mais precisas do que supomos; ao ler uma peça, por exemplo, temos imagens da posição, da *mise-en-scène*; fazemos, sem perceber, uma ordenação do cenário. Precisamos desenhar, por exemplo, o plano da cena para que tenhamos consciência de nossa cena pessoal, por um sentimento de resistência interior[21]."

[20] Cf., por exemplo, Binet: *Étude expérimentale de l'intelligence*, p. 97.

[21] Citado por Delacroix no *Traité de psychologie* de Dumas, t. II, p. 118.

Naturalmente, não podemos aceitar essa tese: para nós, uma imagem é uma consciência, e "uma consciência latente" seria uma contradição em termos. Mas é preciso convir que alguma coisa desempenha o papel de imagens latentes: é o saber imaginante.

A consciência da leitura é uma consciência *sui generis* que tem sua estrutura. Quando lemos um cartaz ou uma frase isolada de seu contexto, produzimos apenas uma consciência de significação, uma *lexis*. Se lemos uma obra erudita, produzimos uma consciência na qual a intenção virá a cada instante aderir ao signo. Nosso pensamento, nosso saber verte-se sobre as palavras, e tomamos consciência *das palavras, das propriedades objetivas das palavras*. Naturalmente, essas propriedades objetivas não ficam separadas, mas fundem-se de uma palavra à outra: mal abrimos um livro, temos diante de nós uma esfera objetiva de significação.

Até aqui, nada de novo. Trata-se sempre do saber significativo. Mas, se o livro é um romance, tudo muda: a esfera de significação objetiva torna-se um mundo irreal. Ler um romance é tomar uma atitude geral de consciência: essa atitude parece-se grosseiramente com a do espectador que, no teatro, vê a cortina levantar-se. Prepara-se para descobrir todo um mundo, que não é o da percepção, mas também não é o das imagens mentais. Assistir a uma peça de teatro é apreender nos atores os personagens, nas árvores de papel, a floresta de *As you like it*. Ler é realizar *nos* signos o contato com o mundo irreal. Nesse mundo há plantas, animais, campos, cidades, homens: em primeiro lugar aqueles de que o livro trata e depois uma porção de outros que não são nomeados, mas que estão no fundo e dão espessura a esse mundo. (Por exemplo, num capítulo consagrado a um baile, todos os convidados do baile dos quais nada foi dito, mas que estão presentes de algum modo.) Esses seres concretos são o objeto de meus pensamentos: sua existência irreal é correlativa às sínteses que eu opero guiado pelas palavras. É que, essas próprias sínteses, eu as opero à maneira de sínteses perceptivas, e não de sínteses significativas.

Se leio: "Eles entraram no escritório de Pierre", essa simples notação torna-se o tema em surdina de todas as sínteses ulteriores. Quando for ler a narrativa de suas disputas, vou situar essas disputas *no escritório*. Eis a frase "Ele saiu batendo a porta": sei que essa porta é a do escritório de Pierre; sei que o escritório de Pierre está no terceiro andar de um imóvel novo e que esse imóvel está nos subúrbios de Paris. Naturalmente, não há nada disso na frase que acabo de ler. É preciso conhecer os capítulos precedentes para sabê-lo. Logo, tudo que ultrapassa, envolve, orienta e localiza a significação nua da frase que leio é objeto de um saber. Mas tal saber não é um puro *meaning*. Não é sob a forma de significação que penso "escritório", "terceiro andar", "imóvel", "subúrbios de Paris". Penso em tudo isso *como coisas*. Para compreender a diferença, basta ler esta frase num relatório: "O sindicato dos proprietários de imóveis parisienses", e esta outra num romance: "Desceu apressado os três andares do imóvel". O que mudou? Não foi o próprio conteúdo do saber "imóvel", e sim a maneira pela qual tomei conhecimento dele. No primeiro caso, o conteúdo do saber é visado pela consciência como uma regra; no segundo, como um objeto. Sem dúvida, o saber é sempre consciência vazia de uma ordem, uma regra. Mas ora ele visa a ordem primeiro e o objeto através da ordem — de um modo muito vago como "o que sustenta a ordem", isto é, como uma relação —, ora ele visa o objeto primeiro e a ordem apenas enquanto é constitutiva do objeto.

Mas o que é preciso entender aqui por *objeto*? Será preciso acreditar, de acordo com Bühler, que "posso pensar de uma maneira plenamente determinada e sem representação qualquer nuance individual da cor azul de um quadro"? Isso, acreditamos, seria cometer um erro fundamental, de ordem não apenas psicológica, mas ontológica. A nuance individual "azul" e o saber pertencem a duas ordens diferentes de existência. A cor azul desse retrato é um inexprimível. Kant já mostrou a irredutível heterogeneidade da sensação e do pensamento. O que constituiu a individualidade desse azul particular, aqui, diante de mim, é precisamente o que dá o caráter sensível da sensação. Portanto, o pensamento puro não poderia visá-lo sob essa forma. Não pode pensá-lo de fora, pois é substrato de uma relação — por exemplo, como "quarta cor fundamental da Madona da Capela Sixtina" ou como "ocupando tal lugar na escala das cores". Tentar captá-lo diretamente é procurar vê-lo. Mas, para tentar ver esse azul único e concreto enquanto azul, é preciso já possuí-lo como tal. Senão como se saberia o que se quer ver? Assim, o saber só pode captar o objeto por sua essência, isto é, pela ordem de suas qualidades. Só que o saber imaginante não visará essa ordem em si mesma. Ainda não *pode* visar o *azul*, não *quer* mais visar a "quarta cor fundamental da Madona da Capela Sixtina". Visa *alguma coisa* que é essa quarta cor. A relação passa atrás da coisa.

Mas a coisa não passa ainda de "alguma coisa". O que significa uma certa posição no vazio da opacidade e da exterioridade — opacidade e exterioridade que são precisamente determinadas por relações que fizemos passar atrás de sua espessura. É o que mostra muito bem o exemplo já citado:

"À palavra *prego* o sujeito assinala em sua consciência a presença de algo visual — ou conceitual, mas de tal natureza que poderia engendrar uma impressão visual: pensei em *alguma coisa* longa e pontuda".

Se o saber não é dado como conceitual, é porque afirma a si próprio como espera do visual. À falta de algo melhor, ele dá seu conteúdo como alguma coisa longa e pontuda.

Evidentemente, trata-se de uma modificação radical da intenção. O saber puro é pré-objetivo, pelo menos quando não se acha associado a uma palavra. Assim, para ele, a essência formal e a essência objetiva são indiferentes. Ao mesmo tempo, aparece sob a forma daquilo que uma pessoa pesquisada por Binet chamou de "um sentimento que fosse um outro" e, sob essa forma, representa uma informação imprecisa para a pessoa a respeito de suas próprias capacidades ("sim", "sei", "dá para saber", "é nessa direção que é preciso procurar"). Também ao mesmo tempo, contém o conhecimento de certas relações objetivas (longo, pontudo, quarta cor fundamental, figuras geométricas). Em suma, trata-se de uma consciência ambígua que se dá simultaneamente como consciência vazia de uma estrutura relacional do objeto e como consciência plena de um estado da pessoa.

O saber imaginante, ao contrário, é uma consciência que procura transcender-se, colocar a relação como um *externo*. Não para afirmar sua verdade — aí teríamos apenas um *julgamento* —, e sim colocando seu conteúdo como existente *através* de uma certa espessura do real que lhe serve de representante. Esse real, naturalmente, não está dado, mesmo sob sua forma indiferenciada e muito geral de "alguma coisa". É apenas visado. O saber imaginante apresenta-se, portanto, como um esforço para determinar essa "alguma coisa", como uma vontade de chegar ao intuitivo, como uma espera de imagens.

Voltemos à consciência de leitura. As frases do romance estão impregnadas de saber imaginante, que apreendo pelas palavras, mas não como simples significações: as sínteses que, como vimos,

constituem de página em página uma esfera objetiva de significação não serão simples sínteses de relações: serão sínteses de *alguma coisa* que tem esta ou aquela qualidade com *alguma coisa* que possui esta ou aquela característica. As relações não se ordenarão para compor a denotação de um conceito; a regra de sua síntese será a de que mantenham necessariamente entre si algo semelhante ao que as diferentes qualidades de um objeto mantêm entre si. Por exemplo, o escritório de Pierre torna-se *alguma coisa* que está *no* imóvel; e o imóvel torna-se *alguma coisa* que está *na* rua Emile Zola[22].

Cria-se uma curiosa alteração no papel dos signos. Estes, como se sabe, são percebidos globalmente sob a forma de palavras, e cada palavra tem uma fisionomia própria. Podemos dizer que, para o leitor do romance, as palavras guardam esse papel de signo, cujas principais características já assinalamos no capítulo precedente. Mas o saber imaginante tem uma forte tendência a uma intuição que o preencheria para que não tentasse, pelo menos de vez em quando, fazer com que o signo desempenhasse o papel de representante do objeto: para isso, usa o signo como um desenho. A fisionomia da palavra torna-se representativa daquela que o objeto possui. Surge uma contaminação real. Quando leio "essa bela pessoa", sem dúvida as palavras *significam* uma certa jovem, heroína do romance. Mas *representam* numa certa medida a beleza dessa jovem; desempenham o papel de *alguma coisa* que é uma bela mulher jovem. O caso é bem mais freqüente do que se crê. Dwelshauvers[23] cita exemplos curiosos que confirmam nossa tese. Ele apresenta a seu pesquisado pares de palavras para que ele diga se tem consciência de um acordo ou de um desacordo entre os dois termos. Claro, a atitude do pesquisado é bem diferente da de um leitor de romance. No entanto, as palavras já estão desempenhando o papel de representantes:

"Diante da apresentação do par Simpatia-Piedade, o pesquisado reagiu com o pensamento implícito de que não havia acordo. Logo depois de sua reação, pôs-se a analisar sua resposta e não encontrava justificativas para sua reação. No fim da série de experiências, lembrando-se dessa reação, o pesquisado julga lembrar-se de que a letra T se destacara mais do que as outras da palavra Simpatia e da

[22] Naturalmente, deixamos de lado o papel da afetividade na consciência da leitura.
[23] Dwelshauvers: *Traité de psychologie*. Payot, 1928, p. 122 e 124.

palavra Piedade. Ele se deu conta de um sentimento de desacordo entre essas letras e o aspecto das palavras".

Portanto, não se trata aqui de um saber imaginante vazio: a palavra desempenha muitas vezes o papel de representante sem abandonar o de signo, e estamos lidando, na leitura, com uma consciência híbrida, meio significante e meio imaginante.

O saber imaginante não vem forçosamente precedido por um saber puro. Em muitos casos (por exemplo, na leitura dos romances), os objetos do saber são antes de tudo dados como correlativos a um saber imaginante. O saber puro — isto é, o simples conhecimento das relações — vem em seguida. Em certos casos, que estudaremos mais adiante, o saber puro se apresenta como um ideal que jamais é alcançado. Nesse caso, a consciência é prisioneira de sua atitude imaginante.

As coisas dão-se em primeiro lugar como presenças. Se partirmos do saber, vemos a imagem nascer como um esforço do pensamento para tomar contato com as presenças. Esse nascimento coincide com uma degradação do saber que não visa mais as relações como tais, e sim como *qualidades* substanciais das coisas. Esses saberes imaginantes vazios — que Spaier chama aurora de imagens — são muito freqüentes na vida da consciência. Passam e desaparecem sem se realizarem como imagens, mas não sem nos terem deixado à beira da imagem propriamente dita. O sujeito em questão não sabe em seguida se ele lidou com uma "imagem-relâmpago", com uma "aurora de imagem" ou com um conceito.

2. A afetividade

Antes de tudo, é necessário apresentar algumas observações sobre a natureza profunda da afetividade. Trabalhos como os de Brentano, Husserl e Scheler introduziram na Alemanha uma certa concepção do Sentimento de que os psicólogos franceses se beneficiariam conhecendo. Na verdade, no capítulo da afetividade a psicologia francesa permaneceu contemporânea de Ribot[24]. Se abrirmos o tratado de Dumas, damos com as velhas e fastidiosas

[24] Ribot: *Psychologie des sentiments.*

discussões sobre a tese periférica e a tese intelectualista. Desde James e Nahlowsky, a filosofia da afetividade progrediu bastante. Mas nem por isso o sentimento se tornou mais conhecido[25]. Dwelshauvers resume corretamente a opinião geral quando diz de um estado afetivo que "é o *vivido*". Essa expressão, como também seu comentário, tem por efeito cortar radicalmente o sentimento de seu objeto. O sentimento é apresentado como uma espécie de tremor puramente subjetivo e inefável, que tem uma tonalidade individual, mas que permanece encerrado no sujeito que o experimenta. No fundo, é ainda a simples tomada de consciência de modificações orgânicas. Nada mais. É a subjetividade pura, a interioridade pura. Daí todas as teses que fazem da afetividade um estágio primitivo do desenvolvimento psíquico: nesse estágio o mundo das coisas ainda não existiria — não mais do que, por exemplo, o mundo correlativo das pessoas. Só existiriam estados vividos, um fluxo de qualidades subjetivas, inexprimíveis. No limite, a afetividade se confundiria com a cenestesia. Sem dúvida, reconhecemos que os estados afetivos estão freqüentemente ligados às representações. Mas essas ligações são estabelecidas de fora. Não se trata de uma síntese viva da representação e do sentimento: permanecemos no domínio mecânico das associações. A transferência, a condensação, a derivação, a sublimação — todos esses truques da psicologia associacionista. A literatura não avançou mais do que isso: em reação contra a velha e profunda teoria pascaliana do amor-estima, os escritores do século XIX fizeram dos sentimentos um conjunto de aparições caprichosas que por vezes se uniam fortuitamente a representações, mas que no fundo não tinham uma relação real com seus objetos. Mais ainda: os sentimentos não têm objetos. Para Proust e seus discípulos, a ligação entre meu amor e a pessoa amada no fundo não passa de um laço de contigüidade. Chegou-se, entre os psicólogos e romancistas, a uma espécie de solipsismo da afetividade. A razão dessas concepções estranhas deve-se a que o sentimento foi isolado de sua significação.

Com efeito, não existem *estados* afetivos, isto é, conteúdos inertes que seriam carregados pelo fluxo da consciência e às vezes

[25] Seria necessário fazer uma exceção para os trabalhos dos srs. Janet (*De l'angoisse à l'extase*) e Wallon que tendem a apresentar a afetividade como uma classe particular de comportamento. Embora essa noção de comportamento constitua certamente um progresso, permanece obscura e contraditória. Cf. meu pequeno livro: *Esquisse d'une théorie des émotions* (Hermann, 1939).

se fixariam, ao acaso das contigüidades, das representações. A reflexão nos dá *consciências* afetivas. Uma alegria, uma angústia, uma melancolia são consciências. E devemos aplicar a elas a grande lei da consciência: toda consciência é consciência *de* alguma coisa. Em suma, os sentimentos são intencionalidades especiais, representam uma maneira — entre outras — de transcender-se. O ódio é ódio *de* alguém, o amor é amor *de* alguém. James dizia: tirem as manifestações fisiológicas de ódio, de indignação, e não terão mais do que julgamentos abstratos, a afetividade se desvanecerá. Hoje em dia, podemos responder: tentem realizar dentro de vocês os fenômenos subjetivos de ódio, de indignação, sem que esses fenômenos estejam orientados para uma pessoa odiada, para uma ação injusta; podem tremer, cerrar os punhos, enrubescer, mas o estado íntimo será tudo que quiserem, menos indignação, raiva. Odiar Paul é ter a intenção de Paul como objeto transcendente de uma consciência. Mas não é mais preciso cometer o erro intelectualista e acreditar que Paul está presente como o objeto de uma representação intelectual. O sentimento visa um objeto, mas visa-o à sua maneira, que é afetiva. A psicologia clássica (e já La Rochefoucauld) pretende que o sentimento aparece à consciência como uma certa tonalidade subjetiva. É confundir a consciência reflexiva e a consciência irrefletida. O sentimento se dá como tal à consciência reflexiva cuja significação é precisamente ser consciência *deste* sentimento. Mas o sentimento de ódio não é consciência *do* ódio. É consciência de Paul como odioso; o amor não é consciência de si próprio: é consciência dos encantos da pessoa amada. Tomar consciência de Paul como odioso, irritante, simpático, inquietante, atraente, repugnante, etc., é conferir a ele uma qualidade nova, constituí-lo segundo uma nova dimensão. Num sentido, essas qualidades não são propriedades do objeto, e, no fundo, o próprio termo "qualidade" é inadequado. Seria melhor dizer que elas fazem o sentido do objeto, que são sua *estrutura* afetiva; estendem-se inteiras através do objeto; quando desaparecem — como no caso da despersonalização —, a percepção permanece intacta, as coisas parecem não ter sido tocadas, e, no entanto, o mundo irá empobrecer-se singularmente. Num certo sentido, o sentimento dá-se como uma espécie de conhecimento. Se amo as mãos brancas, compridas e finas de alguém, esse amor, que se dirige para as mãos, pode ser considerado uma maneira que elas têm de aparecer para minha consciência. É um sentimento que visa a *fineza* delas, sua *brancura*, a vivacidade de seus movimentos: o

que significaria um amor que não fosse amor *dessas* qualidades? É, portanto, uma certa maneira que têm de aparecer para mim com sua fineza, brancura e vivacidade. Mas não é um conhecimento intelectual. Pode-se dizer que amar mãos finas é uma certa maneira de *amar o que é fino* nessas mãos. Ainda assim, o amor não tem como intenção a fineza dos dedos, que é uma qualidade representativa: projeta sobre o objeto uma certa tonalidade que poderíamos chamar o sentido afetivo dessa fineza, dessa brancura. Lawrence sugere de forma excelente (embora pareça apenas descrever a forma e a cor dos objetos) essas surdas estruturas afetivas que constituem uma realidade profunda. Eis, por exemplo, uma inglesa que sente o estranho encanto dos indianos:

"Era sempre o mesmo homem que falava. Era jovem, com olhos negros brilhantes, grandes e vivos que a olhavam de lado. Tinha um doce bigode negro sobre seu rosto sombrio e um pouco de barba com pêlos esparsos e crespos no queixo. Seus longos cabelos negros, cheios de vida, caíam livremente sobre os ombros. Sombrio, tinha a aparência de quem não tomava banho havia muito tempo"[26].

O representativo conserva uma espécie de primazia. As mãos vivas, brancas e finas surgem primeiro como um complexo puramente representativo e determinam a seguir uma consciência afetiva que lhes confere nova significação. Nessas condições, pode-se perguntar o que acontece quando produzimos uma consciência afetiva na ausência do objeto visado.

Somos tentados a exagerar a primazia do representativo. Iremos afirmar que é preciso sempre uma representação para provocar o sentimento. Nada mais falso. Em primeiro lugar, o sentimento pode ser provocado por outro sentimento. Além disso, mesmo no caso em que é despertado por uma representação, nada nos diz que ele irá visar essa representação. Se entro no quarto em que meu amigo Pierre viveu, a visão familiar de seus móveis pode sem dúvida me determinar a produzir uma consciência afetiva que se dirigirá para eles. Mas pode também provocar um sentimento que

[26] Lawrence: *The woman who rode away*. Ver também as descrições do guarda-florestal em *O amante de lady Chatterley*, a de Don Cipriano em *A serpente emplumada*, as do capitão em *Captain's doll*.

irá visar o próprio Pierre, com exclusão de qualquer outro objeto. O problema permanece.

Suponho então que, na ausência de alguém, reapareça aquele sentimento que suas belas mãos brancas me inspiravam. Para maior clareza, suponhamos que seja isento de todo saber. Trata-se, evidentemente, de um caso-limite, mas que temos o direito de imaginar.

Esse sentimento não é um puro conteúdo subjetivo, não escapa à lei de toda consciência: transcende-se. Ao analisá-lo, descobriríamos aí um conteúdo primário que anima as intencionalidades de tipo muito particular: em suma, é uma consciência afetiva dessas mãos. Só que essa consciência não se coloca as mãos que ela visa, *enquanto mãos*, isto é, como síntese de representações. Saber e representações sensíveis estão em falta (por hipótese). De preferência, ela é consciência de alguma coisa fina, graciosa, pura, com uma nuance rigorosamente individual de fineza e de pureza. Sem dúvida, o que há de único para mim nessas mãos — e que não poderia exprimir-se num saber, ainda que imaginante —, o tom da pele na ponta dos dedos, a forma das unhas, as pequenas rugas em volta das falanges, tudo isso *aparece para mim*. Mas esses detalhes não se manifestam sob seu aspecto representativo: tenho consciência deles como uma massa indiferenciada e refratária a qualquer descrição. E essa massa afetiva tem uma característica que falta ao saber mais claro e completo: está *presente*. Pois, com efeito, o sentimento está presente, e a estrutura afetiva dos objetos constitui-se em correlação com uma consciência afetiva determinada. Portanto, um sentimento não é uma consciência vazia — é uma possessão. Essas mãos se manifestam para mim *sob sua forma afetiva*.

Vamos supor agora que meu sentimento não seja um simples evocar afetivo dessas mãos; vamos supor que eu as desejo. O desejo é, naturalmente, em primeiro lugar consciência do objeto desejado — senão como é que eu poderia desejar? Mas — se nós o supomos isento de qualquer saber — ele não pode encerrar o conhecimento de seu objeto, não pode, sozinho, colocá-lo como uma representação. O desejo, portanto, não deve acrescentar-se, numa síntese nova, à consciência afetiva de seu objeto. Nesse sentido, conseqüentemente, o desejo já é possessão: porque deseja *essas mãos*, é preciso que ele as coloque sob sua forma afetiva, é a esse equivalente afetivo que se dirige. Mas ele não os conhece enquanto *mãos*. Por isso, ocorre que, após

SBD / FFLCH / USP

uma noite cansativa e insone, eu sinta nascer em mim um desejo extremamente preciso. Afetivamente, seu objeto está rigorosamente determinado, não podemos nos enganar quanto a isso; só que eu *não sei* do que se trata. Tenho vontade de beber alguma coisa fresca e doce; tenho vontade de dormir — trata-se de um desejo sexual? Busco hipóteses, em vão. Deve ser porque sou vítima de uma ilusão: uma consciência nasce a partir de uma fadiga e assume a forma de desejo. Esse desejo, naturalmente, coloca um objeto; mas esse objeto não existe a não ser como correlativo de uma certa consciência afetiva; não é nem bebida, nem sono, nem nada real, e qualquer esforço para defini-lo está por natureza destinado ao fracasso.

Em suma, *o desejo* é um esforço cego para possuir no plano representativo o que já tenho no plano afetivo; através da síntese afetiva, visa um *além* que ele pressente, mas que não pode conhecer; dirigi-se para "alguma coisa" afetiva que lhe é dada no presente e a apreende como *representando* a coisa desejada. Desse modo, a estrutura de uma consciência afetiva de desejo já é uma consciência imaginante, pois, a exemplo da imagem, uma síntese presente funciona como substituto de uma síntese representativa ausente.

Sob o nome de "teoria das constelações" ou "lei do interesse", uma certa teoria psicológica, que se pode encontrar até nos livros de Ribot, representa o sentimento como operando uma escolha entre as constelações de imagens e atraindo para a consciência aquela imagem que irá fixar. Assim, Hesnard pôde escrever: "Toda onda afetiva, num ser capaz de consciência, tende a suscitar uma imagem que a justifique; todo sentimento ligado a um objeto exterior tende a justificar-se, a exprimir-se, pela representação interior desse objeto".

Portanto, a imagem seria uma formação psíquica radicalmente heterogênea aos estados afetivos, mas a maior parte dos estados afetivos estaria acompanhada por imagens, com a imagem representando diante do desejo o que é desejado. Essa teoria acumula erros: confusão da imagem com seu objeto, ilusão da imanência, negação da intencionalidade afetiva, desconhecimento total da natureza da consciência. De fato, como acabamos de ver, a imagem é uma espécie de ideal para o sentimento, representa para a consciência afetiva um estado-limite, o estado no qual o desejo seria simultaneamente conhecimento. A imagem apresenta-se como o

limite inferior para o qual tende o saber quando se degrada; apresenta-se também como limite superior para o qual tende a afetividade quando ela procura conhecer-se. A imagem não seria uma síntese da afetividade e do saber?

Para conceber com clareza a natureza desse tipo de síntese, é preciso renunciar às comparações extraídas das misturas físicas: numa consciência de saber que seria ao mesmo tempo consciência afetiva não poderia haver *de um lado* saber e *do outro lado* sentimentos. Uma consciência é sempre transparente para si mesma; portanto, deve ao mesmo tempo ser saber integral e afetividade integral.

Voltemos àquelas belas mãos brancas: se, no lugar de uma consciência afetiva pura, eu produzo uma consciência cognitivo-afetiva, essas mãos são ao mesmo tempo o objeto de um saber e de um sentimento, ou melhor, são colocadas por uma afetividade que é saber, por um conhecimento que é sentimento. O desejo coloca um objeto, que é o equivalente afetivo dessas mãos; algo de transcendente, alguma coisa que não sou eu, é dado como correlativo de minha consciência. Mas, ao mesmo tempo, essa alguma coisa vem preencher um saber imaginante, o que quer dizer que sou invadido pelo conhecimento de que essa alguma coisa vale por "duas mãos". Tal certeza surge para mim bruscamente: em relação a esse objeto afetivo, encontro-me na situação de quase-observação. Essas mãos estão aí mesmo: o saber que as penetra oferece-as a mim como "mãos de um certo alguém, mãos brancas, etc.", e ao mesmo tempo o sentimento reproduz no plano afetivo o que há de inefável nas sensações de brancura, de fineza, etc.; dá a esse saber vazio aquela opacidade da qual falávamos no capítulo anterior. *Sei* que o objeto que está aí, transcendente, diante de minha consciência vale por duas mãos brancas e finas; ao mesmo tempo, *sinto* essa brancura, essa fineza e, sobretudo, a *natureza dessas mãos,* sempre tão particular. Mas, ao mesmo tempo, tenho consciência de que essas mãos ainda não têm existência. O que tenho diante de mim é um substituto dessas mãos, concreto, pleno, mas insuficiente para existir por si só. Quando esse substituto está presente, entrega-me essas mãos por inteiro, mas, ao mesmo tempo, faz parte de sua natureza reclamar as mãos que ele mesmo coloca, e tenho consciência de visá-las através dele. Lembramo-nos da *característica essencial da imagem mental*[27]: *é uma certa maneira que o objeto tem de estar ausente no próprio seio de sua presença.* Reencontramos aqui essa característica; e, com efeito, essa síntese afetivo-cognitiva que acabamos de descrever é nada mais que a estrutura profunda da imagem. Sem dúvida, vamos reencontrar consciências imaginantes mais complexas, e também outras em que, pelo contrário, o elemento afetivo está quase excluído; mas, se queremos captar a imagem em sua fonte, é dessa estrutura que temos de partir. Muitas imagens não contêm mais do que isso. É o caso daquelas cujo objeto é uma cor, um sabor, uma paisagem, a aparência de um rosto — em suma, todas aquelas que visam qualidades sensíveis que não a forma e o movimento. "Não posso", diz Stendhal[28], "ver a fisionomia das coisas. Só tenho minha memória de menino. Vejo imagens, lembro-me dos efeitos em meu coração; mas, quanto às causas e à fisionomia, nada. Vejo uma série de imagens bem nítidas, mas sem fisionomia particular. Ou melhor, só vejo essa fisionomia pela lembrança do efeito que produziu em mim".

3. Os movimentos

Muitos autores enfatizaram a estreita relação que existe entre as imagens e os movimentos. Guillaume, em sua tese[29], demonstrou como a imagem torna-se pouco a pouco "causa motora dos movimentos e, ao mesmo tempo, elemento de controle". As experiências de Dwelshauvers[30] parecem provar que não há imagem sem um conjunto de movimentos muito leves (tremulações digitais, etc.). Mas todas essas observações tendem apenas a apresentar a imagem como uma condição do movimento. Queríamos saber se inversamente os movimentos, isto é, as sensações cinestésicas, não desempenham um papel essencial na constituição da imagem.

As interessantes pesquisas de Piéron nos fornecerão um ponto de partida[31]. Ele mostrava a seus entrevistados uma figura consti-

---

27 Primeira parte, cap. II, item 1.
28 Stendhal: *Vie de Henri Brulard.*
29 Guillaume: *L'imitation chez l'enfant,* p. 1-27.
30 Dwelshauvers: *Les mécanismes subconscients,* 1925.
31 Art. cit., p. 134, fig. I.

tuída de um emaranhado de linhas e pedia-lhes que em seguida desenhassem de memória essa figura. Aqui estão algumas das observações feitas por ele:

"O sr. Sp. A partir da quarta apresentação, ele olha com método. Gostaria, mas não tem tempo, de fazer algumas observações verbais; utiliza os movimentos dos olhos e reproduz as linhas seguindo seus movimentos oculares. Pela observação de seu comportamento, olha com os movimentos dos olhos seguindo as linhas, acompanhados por movimentos sinérgicos das mãos a esboçar a cópia das linhas... algumas palavras pronunciadas a meia voz ('Isso!', 'Bom') pontuam certas paralisações que correspondem a uma observação, a um registro não formulado explicitamente...

"O sr. To... Durante a primeira apresentação, mostra-se surpreso com o grande número de linhas e com a dificuldade em vê-las com clareza; no momento em que o teste desaparece, tem a impressão de que a imagem permanece e faz um esforço para desenhá-la rapidamente, mas ela desaparece com tal rapidez que fracassa em sua tentativa. Nas primeiras vezes, olha apenas as grandes linhas; na segunda apresentação, também não reconhece o teste. Sabe, porque registrou intelectualmente, que há aqui e ali pequenas linhas, mas desconhece em que direção. Pouco a pouco, aumenta seu conhecimento com observações (aqui um ângulo agudo, ali duas linhas quase paralelas, uma linha um pouco maior que a outra, etc.). Observado, parece seguir as linhas com movimentos da cabeça, com poucos deslocamentos oculares e com movimentos de mão...

"O sr. Fa... Procura fazer observações geométricas, nota imediatamente um pequeno triângulo na parte esquerda do teste, mas não consegue descobrir os 'truques' necessários. Conta as linhas, faz observações sobre a convergência, paralelismo, etc. Olha de longe com pequenos movimentos oculares... Na reprodução, ao fim de uma semana, nota-se a influência deformante da esquematização geométrica: as linhas principais são agrupadas em losangos..."

Esses observadores que querem reproduzir a figura registram movimentos ou observações mnemotécnicas que se reduzem por fim a *regras* para operar certos movimentos. Em seguida, quando eles formam uma consciência imaginante dessa figura, tais movimentos, esboçados ou completamente realizados, irão servir de base para a imagem.

Ora, o objeto lhes fora entregue por percepções visuais. Como, no princípio, somos informados de modo direto sobre os movimentos de nosso corpo por um tipo especial de sensação, as sensações cinestésicas, uma questão se impõe: "Como sensações cinestésicas podem servir de matéria para uma consciência imaginante que visa um objeto fornecido por percepções visuais?"

O fato não deixa margem a dúvida. Dwelshauvers enfatizou-o através de uma série de experiências[32].

"Existem", ele conclui, "imagens mentais que são a tradução consciente de atitudes musculares. Essas atitudes não são percebidas pela pessoa pesquisada, mas abrem caminho na consciência do pesquisado para uma imagem muito diferente dessas atitudes. Em outros termos, a gênese de nossas imagens mentais é a seguinte: 1º Idéia de um movimento para cumprir. 2º Atitude muscular que objetiva essa idéia, essa intenção motora, sem que a pessoa pesquisada se dê conta de sua reação motora, de sua atitude. 3º Imagem provocada na consciência como registro da reação motora e qualitativamente diferente dos próprios elementos dessa reação".

Mas não há explicação sobre esses fenômenos. A própria maneira com que Dwelshauvers os descreve está longe de ser satisfatória. Vamos tentar expor os fatos por nossa conta e, se for possível, explicá-los.

Tenho os olhos abertos, olho o indicador de minha mão direita, que descreve no ar curvas, figuras geométricas. Numa certa medida, eu *vejo* essas curvas na ponta de meu dedo. A princípio, uma certa persistência das impressões retinianas provoca a subsistência de uma espécie de rastro, bem ali onde meu indicador já não está mais. Isso, porém, não é tudo: as diferentes posições de meu dedo não são dadas como sucessivas e isoladas. Sem dúvida, cada posição é um presente concreto e irredutível. Mas tais presentes não se associam fora como simples conteúdos da consciência. Estão intimamente unidos por atos sintéticos do espírito. Husserl descreveu admiravelmente[33] essas intencionalidades particulares que, a partir de um "agora" vivo e concreto, dirigem-se ao passado imediato para retê-lo e ao futuro imediato para captá-lo. Ele as denomina "re-

[32] Cf. Dwelshauvers: *L'enregistrement objectif de l'image mentale*, VII Congresso Internacional de Psicologia, e *Les mécanismes subconscients*, Alcan.

[33] Husserl: *Lições fenomenológicas sobre a consciência interna do tempo.*

tenções" e "protensões". Essa *retenção,* que constitui por si só a continuidade do movimento, não é em si mesma uma imagem. É uma intenção vazia que se dirige à fase do movimento que acaba de desaparecer; em linguagem psicológica, diríamos que é um saber centrado na sensação visual presente e que faz esse *agora* aparecer como sendo também um *depois* de uma certa qualidade, um *depois* que não segue uma sensação qualquer, mas precisamente aquela sensação que acaba de se desvanecer. A protensão, por sua vez, é uma *espera,* e essa espera produz a mesma sensação como sendo um *antes.* Naturalmente, essa última também não é rigorosamente determinada como "antes" nem como "depois", porque — salvo no caso privilegiado em que o movimento executado já foi previamente definido — a sensação que se segue não é inteiramente conhecida; mas essa sensação ulterior já foi pré-traçada por uma espera bastante precisa: eu espero uma *sensação visual produzida por um movimento de meu indicador* a partir de uma *posição definida.* De qualquer modo, a retenção e a protensão constituem o sentido da impressão visual presente: sem esses atos sintéticos, mal poderíamos falar de uma impressão; esse *antes* e esse *depois* que são correlativos de tais atos não se dão como formas vazias, quadros homogêneos e indiferentes; são relações concretas e individuais que a sensação atual sustenta com as impressões concretas e individuais que a precederam e que se seguirão a ela.

Mas impõe-se a necessidade de ser preciso: toda consciência é consciência *de* alguma coisa. Foi a título de simplificação que consideramos a retenção e a protensão como visando as impressões. O que elas visam na realidade são os objetos constituídos por meio dessas impressões, isto é, a trajetória de meu índex. Essa trajetória aparece naturalmente como uma forma estática; dá-se como o *caminho* que meu dedo percorreu e, mais vagamente, além de sua posição atual, como o caminho que ainda tem a percorrer. O caminho percorrido — ou uma parte do caminho — apresenta-se, além disso, sob a forma de um vago rastro luminoso, produzido pela persistência de impressões sobre a retina.

A essas impressões visuais constituídas por uma forma imóvel juntam-se impressões propriamente cinestésicas (sensações cutâneas, musculares, tendinosas, articulares) que as acompanham em surdina. Representam elementos mais fracos inteiramente dominados e até mesmo desnaturados pelas firmes e claras percepções da

visão. São, sem dúvida alguma, o suporte de retenções e protensões — mas essas intenções secundárias são rigorosamente subordinadas às retenções e protensões que visam as impressões da visão. Como, por outro lado, não existe persistência cinestésica, apagam-se imediatamente.

Fecho os olhos e executo com o dedo movimentos análogos aos precedentes. Era de esperar que as impressões cinestésicas, liberadas das dominantes visuais, fossem aparecer com força e nitidez. Ora, não acontece nada disso. Sem dúvida, a impressão visual desaparece, mas constatamos igualmente o desaparecimento da sensação cinestésica. O que surge em nossa consciência é a trajetória do movimento como uma *forma prestes a se constituir.* Se traço um oito na ponta do indicador, o que aparece para mim é esse *oito* prestes a se formar, um pouco como fazem aquelas letras dos letreiros cinematográficos que vão se formando na tela. Claro, essa forma surge *na ponta de meu dedo.* Aparece como uma figura visual.

Mas essa figura visual, já o vimos, não é dada por sensações visuais: apresenta-se como o que eu poderia ver na ponta de meu dedo se abrisse os olhos; é uma forma visual enquanto imagem. Fica-se tentado a dizer, com Dwelshauvers, que o movimento *evoca* a imagem. Essa interpretação, porém, não é aceitável: em primeiro lugar, a imagem é diretamente apreendida na ponta de meu indicador. Além disso — como nós só poderíamos admitir que o movimento evoca a imagem permanecendo ele mesmo inconsciente[34] —, as sensações cinestésicas, nessa hipótese, deveriam subsistir ao lado da imagem que evocam. Ora, elas têm ainda menos independência do que quando são mascaradas por impressões visuais autênticas: são como engolidas pela imagem, e, se nos esforçarmos para reencontrá-las, seu aparecimento é acompanhado pelo desaparecimento da imagem. Poderíamos então dizer, simplesmente, que as impressões cinestésicas funcionam como o substituto analógico da forma visual? Isso já seria mais verdadeiro, e, além disso, já se verificou isto quando estudamos o papel dos movimentos oculares na apreensão dos desenhos esquemáticos. Mas, apresentada assim, essa substituição parece bem pouco compreensível. É um pouco como se nos disses-

[34] Parece-nos que semelhante concepção, que às vezes é sustentada (pelo menos aparentemente) por Dwelshauvers, é pura e simplesmente destituída de significação.

sem que as cabras funcionam como substitutos analógicos de hidroaviões. Mais ainda: se observamos a nós mesmos, constatamos que a imagem persiste depois que o movimento acaba, o que quer dizer que ela sobrevive à última impressão cinestésica e parece permanecer por alguns instantes nos lugares onde meu dedo se moveu. Assim, convém estudar mais de perto o mecanismo dessa substituição.

Na verdade, o problema seria insolúvel se as impressões que constituem a percepção do movimento fossem dadas todas ao mesmo tempo. Mas sua característica é precisamente aparecer uma após a outra. Nenhuma, portanto, dá-se como um conteúdo isolado: apresentam-se cada uma delas como o *estado atual do movimento*. Vimos que toda impressão visual era como o ponto de aplicação de uma retenção e de uma protensão que determinavam seu lugar na continuidade das formas descritas pelo movimento. As impressões cinestésicas são unificadas, também elas, pelos atos de retenção e protensão. Se os atos visam apenas reter e prever os estados que desapareceram ou que virão do movimento sob suas formas de impressões cinestésicas, teremos, no fim de contas, uma percepção cinestésica, isto é, a tomada de consciência de uma força motora existente de fato.

Mas esse não é o caso mais freqüente. De modo geral, as impressões visuais prevalecem sobre as vagas e fracas impressões cinestésicas. Mesmo ausentes, elas se impõem, e continuo a procurá-las; servem apenas como reguladoras: Dwelshauvers mostrou que as pessoas pesquisadas, quando têm de fazer dois traços iguais com os olhos fechados, guiam-se pela representação visual de suas extremidades. O que muitas vezes acontece é que a retenção e protensão retêm e antecipam as fases desaparecidas e futuras do movimento sob o aspecto que teriam se eu as percebesse com os olhos. Naturalmente, trata-se de um puro saber de tipo degradado como descrevemos antes. Mas nem por isso podemos deixar de admitir que a consciência assume desde o início uma atitude *sui generis*: aqui, toda retenção é ao mesmo tempo conversão do cinestésico em visual, e essa retenção capaz de conversão mereceria por si só uma descrição fenomenológica. É mais fácil imaginar o que pode ser a protensão, pois a impressão futura não tem necessidade de ser convertida; a cada momento, a consciência espera a partir do conteúdo sensível presente uma sensação visual.

O que é então a impressão concreta, suporte dessas intenções? É, por natureza, cinestésica; não poderia dar-se como visual. Mas, além disso, é apreendida como um "depois" de uma qualidade muito particular: é o coroamento, a ponta extrema de um passado que se dá como visual. Ao mesmo tempo, apresenta-se como o momento atual de uma série de conteúdos que se prolonga no futuro. Assim, por um lado, é o único elemento concreto da forma intencionada, é ela que confere a essa forma seu caráter de presença, que fornece ao saber degradado aquela "alguma coisa" visada por ele. Mas, por outro lado, extrai seu sentido, seu alcance, seu valor, de intenções que visam impressões visuais: ela própria foi esperada, recebida como impressão. Claro, isso não basta para fazer dela uma sensação visual, mas é o necessário para dar-lhe um *sentido* visual: essa impressão cinestésica provida de um sentido visual funcionará, portanto, como o *analogon* de uma forma visual e, quando deslizar para o passado, será sob a forma de uma impressão visual. No entanto, o tempo se esgota, o movimento chega a seu fim. Esse saber retencional cresceu consideravelmente; é através dele que se visa a maior parte da trajetória visual. Mas ele encontra seu maior ponto de apoio na sensação presente: só ela confere-lhe uma espécie de realidade. Quando a última impressão tiver desaparecido, ainda irá permanecer como um rastro, um saber imaginante consciente de ter sido preenchido; depois, por falta de sustentação, esse último traço desaparece: dá-se então uma retenção global.

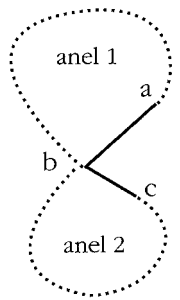
Até aqui, guiou-nos a suposição de que os gestos da mão cumpriam-se ao acaso: desse modo, o saber é inteiramente contemporâneo do movimento. Mas podemos conceber casos em que o saber é dado *antes* do movimento. Então o movimento tem como função explicitar o saber. No começo, a forma está vazia e incompletamente diferenciada. Pouco a pouco, o saber da protensão muda-se em retenção; torna-se mais claro e preciso; ao mesmo tempo, visa uma impressão concreta que *acaba de surgir*. A relação entre a protensão e a retenção converte-se em relação de equivalência e depois se inverte. Essa lenta clarificação do saber, que só pode operar-se no momento em que uma sensação presente cai no passado, termina por dar uma direção ao movimento: o conjunto do fenômeno é irreversível. É o que se produz quando decido traçar um oito com o dedo. É também o caso dos esquemas simbólicos de Flach[35]. A nosso ver, essas determinações do espaço puro (retas, curvas, ângulos,

[35] Ver mais adiante, terceira parte, item I.

anéis, etc.) são produzidas por impressões cinestésicas que funcionam como *analogon* e são provocadas pelo deslocamento dos globos oculares. As formas — sendo visadas primeiro por um saber vago, que, invertido do futuro para o passado, adquire mais precisão — dão-se naturalmente como estáticas. Esse oito descrito por meu dedo está bem aí no espaço; não se move; apenas existe. Mas minha intenção pode variar segundo o caso; posso visar deliberadamente a forma enquanto tal. Nesse caso, a impressão concreta, o "agora", só é apreendido como o que converte a protensão em retenção, ou melhor — já que nossa consciência se dirige para o objeto — como o que faz a forma passar da potência ao ato. Posso também visar mais particularmente a impressão concreta instantânea: retenção e protensão — embora continuem a desempenhar o papel principal — irão aparecer como subordinadas à impressão. Essa última será dada como o móvel que se desloca ao longo de uma figura existente em ato. Toda essa descrição vale igualmente para o que chamarei percepção passiva do movimento, ou seja, a percepção da figura que alguém traça com seu dedo sobre a palma de minha mão ou sobre meu rosto. Ainda aí existe visualização do movimento. Foi o que constatamos durante uma pequena pesquisa que realizamos: a pessoa fechava os olhos e devia adivinhar a forma que traçávamos sobre a palma de sua mão: "É um Z", respondia-nos o pesquisado, "vejo a forma na ponta de seu indicador".

No caso que acabamos de estudar, o móvel descreve completamente a figura. Mas a pessoa, se já conhece a figura que vai traçar, freqüentemente se contenta com uma simples indicação motora. É o que os psicólogos chamaram "esboço de movimento", "movimento esboçado", "movimento retido". Essas expressões, sobretudo a terceira, são muito obscuras. Mas, pelo que nos parece, os fenômenos estudados sob esses nomes são suscetíveis de receber explicações muito simples. Em primeiro lugar, lembremos que toda consciência de movimento ou de uma figura traçada por um movimento é constituída — com exceção do instante inicial e do instante final — por uma impressão concreta, uma intuição sensível que separa uma retenção de uma protensão. *Realizar* um saber vazio de movimento ou de forma é portanto, no fundo, criar no interior desse saber duas direções, uma pela qual ele se volta para o passado para retê-lo, outra pela qual visa o futuro para antecipá-lo. Para efetuar essa diferenciação no seio do saber, será bastante uma impressão instantânea ou, já que a instantaneidade é uma idéia-limite, pelo

menos por um período muito breve de movimento real. Este não se dará forçosamente como a fase inicial do movimento. Suponhamos, por exemplo, que eu queira produzir a imagem de um oito. Minha intenção primeira envolve um saber imaginante indiferenciado do oito. Esse saber contém o de um *anel* que aparece por um instante a título de intenção imaginante vazia, e então efetuo um leve movimento com os olhos, de *a* para *b*, em ligação sintética com o saber vazio do instante precedente, que me dará, por exemplo, uma das ramificações do oito. Nesse momento, o que era puro saber imaginante do anel torna-se retenção e desliza para o passado. Todavia, o movimento não se prolonga por muito tempo, mas seu sentido sobrevive: vai parar (em *b*, mas em *b* dá-se como "esboço de um anel", e, a partir dessa impressão concreta, uma protensão de anel lança-se para o futuro. Isso quer dizer que eu capto o movimento descrito como se efetuando ao longo de uma *parte* do anel, o que basta para fazer o saber puro imaginante do anel passar para o estado de retenção, e, ao mesmo tempo, eu protendo um anel além de *b*; os anéis são dados como existindo irrealmente *além* de meu movimento real e *aquém*. A partir de *b*, faço um novo movimento ocular de *b* para *c*. O movimento *b c* é dado como prolongando o anel 1 e, simultaneamente, como se efetuando ao longo do anel 2, que se torna então objeto de uma protensão imaginante, ou seja, esse anel nº 2 torna-se o *sentido* de meu mo-vimento; só posso captar esse movimento na medida em que ele se exerceu ao longo de um anel como imagem. Segue-se daí que, tendo operado realmente o movimento angular *a b c*, eu apreendi esse movimento sobrecarregando-o com uma significação de retenção e protensão do "oito". Se apreendi o movimento como movimento real, ele me será dado como movimento operado *ao longo* de um oito como imagem; mas, naturalmente, se pelo contrário eu tiver visado o oito como forma



estática através do movimento, é apenas essa forma que será visualizada irrealmente sobre a impressão cinestésica real.

Já é tempo de tirar algumas conclusões desse conjunto de observações. Veremos logo que o movimento pode desempenhar o papel de *analogon* para uma consciência imaginante. É que, quando um movimento é dado por outro sentido que não o da vista, a consciência que o apreende tem uma estrutura imaginante e não-perceptiva. Sem dúvida, essa consciência imaginante é mais simples do que aquela que iremos estudar agora — mas é originária. Isso quer dizer que, originariamente, faz-se ou pode-se fazer uma quádrupla substituição:

1º Uma sucessão de impressões cinestésicas (ou táteis) pode funcionar como *analogon* para uma sucessão de impressões visuais.

2º Um movimento (dado como série cinestésica) pode funcionar como *analogon* para a trajetória que o móvel descreve ou se supõe que descreva — o que quer dizer que uma série cinestésica pode funcionar como substituto analógico de uma forma visual.

3º Uma fase muito breve do movimento (por exemplo, uma contração bem leve dos músculos) pode bastar para *representar* o movimento inteiro.

4º O músculo que se contrai não é sempre aquele que entraria em ação se o movimento intencionado como imagem acontecesse de fato.

Agora podemos abordar o problema que nos interessa: como o movimento pode assumir para a consciência imaginante o papel de substituto analógico do objeto? Já entrevemos a solução: como a estrutura da consciência do movimento é imaginante, não sofre nenhuma modificação quando a imagem é mais rica. Simplesmente a impressão cinestésica, que já *representava* uma forma visual, funciona como *representante* de objetos mais complexos: iremos *pedir-lhe* mais porque o saber visa um número maior de qualidades. Já vimos, no capítulo II da primeira parte, como um saber cada vez mais considerável colava-se aos "movimentos simbólicos" que operávamos ao olhar um desenho esquemático. Aqui acontece o mesmo: é que o papel do movimento não mudou de um caso ao outro: no primeiro, funcionava como *analogon sobre* as linhas do desenho; no segundo, essas linhas estão ausentes, e o movimento só nos é revelado por sensações visuais; mas seu papel permaneceu o mesmo. Numa palavra: se formamos a imagem de um objeto, as impressões cinestésicas

que acompanharão certas contrações, certos deslocamentos voluntários dos órgãos, valerão sempre como substitutos de uma forma visual. Mas essa forma visual terá agora uma significação mais ampla: pode ser a forma de meu punho, de um tinteiro, de uma letra do alfabeto; em suma, a forma de um objeto. Por isso, alguns anos atrás, quando tentávamos representar para nós mesmos um balanço animado por um movimento muito vivo, tivemos a impressão nítida de que deslocávamos levemente nossos globos oculares. Tentamos então representar de novo o balanço em movimento, ficando com os olhos imóveis. Forçamos nosso olhar a dirigir-se sobre o número da página de um livro. Então se produziu o seguinte: ou nossos olhos, apesar de nosso esforço, retomavam seu movimento, ou então não conseguíamos representar o movimento de um balanço. O caso é muito simples — já o assinalamos anteriormente. Não se trata de uma pura forma estática, nem do puro deslocamento de um móvel. É preciso conceber o móvel (representado pela impressão cinestésica presente) como fazendo a figura passar (arco do círculo) da potência ao ato. Mas o móvel não era simplesmente um móvel indeterminado: era apreendido, além disso, como *analogon* de um balanço.

Eis-nos aqui diante de duas matérias analógicas para uma consciência imaginante: a impressão cinestésica, com seu cortejo de protensões e retenções, e o objeto afetivo. Na verdade, essas duas matérias não têm duplo emprego. O substituto afetivo é transcendente, mas não exterior; ele nos dá a natureza do objeto no que ela tem de mais pleno e inexprimível. O substituto cinestésico é, ao mesmo tempo, transcendente e exterior: não oferece nada de muito profundo, mas é através dele que apreendemos a forma do objeto como qualidade diferenciada, é ele que "exterioriza" o objeto como imagem, que o situa, que indica sua direção e, se for o caso, seus movimentos. Esses dois tipos de *analogon* podem muito bem existir concomitantemente como correlativos de um mesmo ato da consciência. Três casos podem surgir:

1º O correlativo analógico do saber imaginante é o objeto afetivo. Já descrevemos essa estrutura no capítulo precedente e voltaremos a ela[36].

2º O correlativo do saber é o movimento. Nesse caso, lidamos na maior parte do tempo com determinações do espaço puro.

---

[36] Cf. item 5 da terceira parte.

Falaremos dele mais adiante, a propósito dos esquemas simbólicos e das sinestesias[37].

3º A imagem completa compreende um *analogon* afetivo que presentifica o objeto em sua natureza profunda e um *analogon* cinestésico que o exterioriza e lhe confere uma espécie de realidade visual. Ao mesmo tempo, o *analogon* cinestésico, produzido por alguns movimentos fáceis de reter, é um excelente meio mnemotécnico. Uma pessoa a quem tínhamos mostrado uma imagem da "volta dos soldados da guerra da Criméia" descreveu-a em seguida muito corretamente. Ao ser perguntado se tinha consciência de ter interpretado ou descrito, respondeu:

"Eu a reconstruí segundo o movimento das linhas".

E um pouco antes ele nos dissera:

"Represento o quadro para mim principalmente com um movimento de baixo para cima".

Esse movimento era, com efeito, muito característico, por causa do grande número de baionetas, todas paralelas, que estavam representadas na imagem. A pessoa disse-nos então ter no espírito uma figura formada por traços verticais reunidos em baixo por semicírculos. Essa figura representava para ele o quadro. Era evidentemente de origem cinestésica e extraía do saber todo o seu sentido. Mas seria inexato dizer que o objeto afetivo possui exterioridade: é apenas transcendente. Não há nenhuma relação espacial entre os dois substitutos. É preciso um ato especial da consciência para afirmar que os dois substitutos manifestam o mesmo objeto cada um à sua maneira. É, naturalmente, a unidade da consciência que faz a unidade da imagem.

Se nossa análise for exata e se a apreensão não-visual do movimento tem uma estrutura imaginante, disso resulta que nossa consciência deve acompanhar-se sempre, ou quase sempre, por uma série de representações mal diferenciadas, sobre as quais não se poderia dizer se são apreensões cinestésicas ou imagens. Aliás, é o que as experiências dos psicólogos de Würzburg revelaram.

"Algo desse simbolismo", escreve Burloud[38], "é reencontrado nas representações motoras que acompanham o trabalho do pensamento. As representações são tão obscuras que os pesquisados não

[37] Cf. quarta parte.
[38] Loc. cit., p. 71-2.

sabem se elas são imagens ou sensações de movimento. Idas e vindas do olhar, movimento de vai-e-vem da cabeça; 'uma espécie de sensação simbólica de uma inclinação de cabeça no assentimento'; 'uma pressão convulsiva dos maxilares ao mesmo tempo que ocorrem sensações (ou representações) simbólicas, como quando desviamos a cabeça de alguma coisa, na repressão de um pensamento'; 'uma incerteza motora nas mãos e na sustentação do corpo' na dúvida; todos esses fenômenos misturam-se intimamente tanto aos processos intelectuais quanto aos processos emocionais. As pessoas são com freqüência incapazes de esclarecer se têm consciências da atitude ou atitudes de consciência".

Desse modo, aquém da consciência clara da imagem, existe uma espécie de penumbra na qual deslizam rapidamente estados quase indiscerníveis, saberes imaginantes vazios que já são quase imagens, apreensões simbólicas do movimento. Quando um desses saberes se fixa por um instante num desses movimentos, então nasce a consciência imaginante[39].

4. Papel da palavra na imagem mental

As palavras não são imagens: a função do termo fenômeno acústico ou óptico não se parece em nada com a de outro fenômeno físico, o quadro. O único traço comum entre a consciência do signo e a da imagem é que cada uma à sua maneira visa um objeto através de outro objeto. Mas numa o fenômeno intercalar funciona como *analogon*, ou seja, preenche a consciência *em lugar* de outro objeto, que está, em suma, presente por procuração; no outro tipo de consciência, limita-se a dirigir sua consciência

[39] Tentamos explicar a base motora da imagem servindo-nos de movimentos reais, realmente efetuados. Sabemos que a hipótese de movimentos esboçados, ensaiados, retidos, de impressões motoras que não teriam as contrações musculares como origem, foi sustentada por Mourgue em seu *Neurobiologie des hallucinations*. É evidente que, se essa interessante teoria for confirmada, nada do que dissemos aqui será modificado. Basta conceber que a intenção imaginante se aplica a impressões motoras não-periféricas. Mas não acreditamos ser necessário dar conta aqui dessas novas concepções, já que elas ainda não estão suficientemente fundadas. Mantemos como válida a famosa tese de William James sobre a origem periférica do sentimento do esforço.

sobre certos objetos que permanecem ausentes. De modo que a consciência do signo pode muito bem ficar vazia, enquanto a consciência da imagem conhece, ao mesmo tempo que um certo nada, também uma espécie de plenitude. Essa distinção conserva todo seu alcance quando se trata da imagem mental e da linguagem interior. Nesse domínio, confundiu-se tudo. Enquanto M. I. Meyerson adota a esse respeito a opinião de numerosos psicólogos, fazendo da imagem um signo mal definido, mal equilibrado, que só adquire sentido para o indivíduo, outros qualificam a endofasia de "imagem verbal"; assim, o signo é imagem, e a imagem é signo. Cria-se a mais completa confusão. Se tenho pensamentos sobre o cavalo e se produzo durante esses pensamentos uma imagem mental do cavalo, essa imagem será um signo para meus pensamentos. Mas um signo de quê? As palavras não eram suficientes? Seria igual a dizer que, quando, ao contemplar um cavalo de carne e osso, formo pensamentos sobre ele, esse cavalo é um signo para meus pensamentos sobre o cavalo. Não esqueçamos que na imagem mental estamos *na presença* do cavalo. Só que esse cavalo constitui, ao mesmo tempo, um espécie de nada. Esta aí, como se diz, por procuração. Na verdade, a teoria da imagem-signo procede diretamente da ilusão da imanência. Supõe-se que a imagem mental do cavalo é um cavalo reduzido. Por isso, entre esse cavalinho constituído e o cavalo de carne e osso só poderia existir uma relação externa: a relação do signo com a coisa significada. Tentamos, ao contrário, mostrar que havia uma relação interna entre o cavalo e sua imagem, a que chamamos uma relação de possessão: através do *analogon,* é o próprio cavalo que aparece à consciência. Seria preciso voltar a esse ponto, pois o papel que atribuímos à imagem na vida psíquica será totalmente diferente se consideramos a imagem um signo indisciplinado, um *outlaw* à margem do sistema definido pela sociedade, ou se a consideramos uma certa maneira de tornar presente um objeto ausente. Em todo o caso, já podemos concluir o seguinte: na imagem mental, a função de *analogon* não tem nada em comum com a do signo verbal na consciência da palavra.

Mas, reciprocamente, seria um erro identificar a consciência da palavra com a da imagem. As palavras da linguagem interior não são imagens; não há quase imagens verbais, ou então, se a palavra é imagem, é porque ela deixa de desempenhar o papel de signo. É assim que interpretamos o caso em que a pessoa pretende "ver as palavras como se estivessem impressas". Como veremos que não se pode ler *numa* imagem mental, podemos admitir que de quando em quando a linguagem interior vem acompanhada nas pessoas de verdadeiras imagens auditivas ou visuais que teriam como missão "presentificar" as páginas de um livro ou a fisionomia global de uma palavra, de uma frase, etc. Mas na verdadeira linguagem interior não se encontra aí: ela é exclusivamente motora[40]. Uma simples observação nos fará compreender melhor; é muitas vezes falando de nosso pensamento que tomamos conhecimento dele: a linguagem prolonga-o, arremata-o, dá-lhe precisão; o que era uma vaga "consciência de esfera", um saber mais ou menos indeterminado, toma a forma de uma proposição clara e nítida ao passar para as palavras. De maneira que a cada momento nossa linguagem — seja exterior, seja interior — torna nosso pensamento mais definido; ela nos *ensina* alguma coisa. Ora, a imagem mental não ensina nada: é o princípio de quase-observação. Não se poderia admitir que de algum modo uma imagem dê precisão a nosso saber, pois é justamente o saber quem a constitui. Portanto, se a linguagem nos ensina alguma coisa, só pode ser por sua exterioridade. Os mecanismos segundo os quais sons e frases se dispõem são em parte independentes de nossa consciência, e é por isso que podemos ler as frases de nosso pensamento. Ao contrário, numa frase enquanto imagem falta essa resistência que endurece e dá precisão ao pensamento: a imagem se modifica ao sabor de nosso saber, e, na falta dessa resistência, o saber permanece o que é, mais ou menos indiferenciado. Assim, uma frase enquanto imagem nunca é uma frase completa, porque não é um fenômeno observável; e, reciprocamente, uma frase da linguagem dita "interior" não poderia ser uma imagem: um signo conserva sempre uma certa exterioridade.

A imagem (mental ou não) representa uma consciência plena que não poderia de modo algum fazer parte de uma consciência mais vasta. Ao contrário, a consciência do signo é vazia. Sem dúvida, o signo tem uma exterioridade que não tem *analogon* afetivo, mas não é sobre isso que recai a intencionalidade da significação;

[40] Julgamos que os pretensos "visuais" ou "auditivos" são tão-somente pessoas que não sabem observar-se muito bem e que não perceberam, atrás da imagem, a palavra real que é movimento.

através dele, ela visa outro objeto que só está ligado ao signo por uma relação externa. Por efeito disso, uma consciência do signo pode muito bem *preencher-se,* ou seja, entrar a título de estrutura numa nova síntese — consciência de percepção ou consciência de imagem. Já vimos que o saber, quando entra em composição com a afetividade, sofre uma degradação que, precisamente, lhe permite preencher-se. Mas nem por isso as palavras às quais poderia estar ligado desaparecem. Vão desempenhar seu papel na consciência imaginante: são elas que formam as articulações do saber, é graças a elas que o saber sai de sua indistinção primeira e pode ir buscar no *analogon* uma pluralidade de qualidades diferenciadas. Portanto não será necessário (como Taine fez) tomá-las como conteúdos psíquicos independentes que um laço puramente associativo ligaria de fora à imagem. Sem dúvida, elas não são indispensáveis à sua estrutura e há muitas imagens sem palavras. Também não há dúvida que não fazem parte da consciência propriamente dita, sua exterioridade as rejeita como *analogon.* Mas em primeiro lugar, como todo saber tende a exprimir-se em palavras, há em toda imagem uma espécie de tendência verbal. Em seguida, quando a palavra é dada à consciência imaginante, ela integra-se no *analogon,* na síntese do objeto transcendente. Quando percebo a lua e penso na palavra "lua", essa palavra vem colar-se ao objeto percebido como uma de suas qualidades; do mesmo modo, se produzo apenas a consciência imaginante da lua, a palavra virá colar-se à imagem. Isso quer dizer que irá funcionar como *analogon?* Não é necessário; muitas vezes, a palavra conserva sua função de signo. Mas pode acontecer também que fique contaminada pelo objeto intercalar e que assim se dê como representante. Todavia, deve-se observar que não poderia dar-se como representante da palavra real (vista ou entendida) porque ela própria é uma palavra real, produzida por movimentos reais da glote. A palavra da linguagem interior não é uma imagem, é um objeto físico funcionando como signo. Aparecerá, portanto, como representante de uma qualidade da coisa. Quando produzo a consciência imaginante da lua, essa palavra lua pode muito bem dar-se como manifestando uma qualidade real do objeto, a qualidade de *ser lua.* Nesse caso, a palavra, que é um sistema de movimentos, pode conferir à imagem essa exterioridade que ela solicita em geral aos movimentos dos olhos, da cabeça ou dos braços. A palavra representará o próprio núcleo central do *analogon,* como já podíamos prever segundo o que tínhamos dito sobre o papel que ela

desempenhava na leitura dos romances. Num estudo mais completo, seria conveniente definir as relações entre sua antiga função de signo e sua nova função de representante. Mas este não é o lugar para empreender tais pesquisas. Será suficiente observar que, se chamamos imagem o sistema total da consciência imaginante e de seus objetos, é falso dizer que a palavra junta-se a esse sistema exteriormente: ela está dentro.

5. Sobre o modo de aparição da coisa na imagem mental

Tal qual a percepção, a imagem pode definir-se como a relação entre um objeto e uma consciência. Tentamos, na segunda parte deste trabalho, descrever a maneira como o objeto se dá, ausente, através de uma presença. Na imagem mental, o objeto é visado como síntese de percepções, isto é, sob a forma corporal e sensível; mas aparece através de um *analogon* afetivo. Será que isso pode provocar modificações profundas em sua maneira de aparecer? É o que iremos examinar.

Se interrogamos as pessoas sobre suas imagens, a maior parte irá declarar, quando se trata de imagens ditas "visuais", que elas *vêem* e, quando se trata de imagens "auditivas", que elas *ouvem*[41]. O que querem dizer? Não precisamos acreditar que, aqui, ver signifique ver *com os olhos.* Para dar-se conta disso, basta comparar a crença da pessoa na imagem hipnagógica e na imagem mental. No primeiro caso, quando acreditamos *ver* uma imagem, esse termo deve ser entendido em seu pleno sentido. A imagem é um objeto exterior, o campo hipnagógico faz parte — ou pelo menos é o que a pessoa acredita — da extensão real. Mas, precisamente, as pessoas mais apegadas à afirmação de que "vêem" suas imagens mentais não terão dificuldade em admitir que elas não têm nenhum dos traços da imagem hipnagógica. Não estão localizadas na extensão. Em relação a esta cadeira, a esta mesa diante da qual estou sentado, elas

[41] No entanto, é preciso observar que todas as pessoas (mesmo sem cultura psicológica) fazem espontaneamente a separação entre o objeto percebido e o objeto imaginado.

não estão em *lugar nenhum*. Como a palavra "ver" tomada no sentido pleno equivale a "ver no espaço", as pessoas não poderiam dizer que as imagens lhes são dadas pelos olhos. Nem também, naturalmente, pelos nervos ou centros ópticos. Taine observou muito bem que, se a imagem é produzida pelo centro cerebral funcionando tal como na percepção, ela deve estar localizada entre as outras percepções. E sua teoria dos redutores é a única lógica, nessa hipótese. Infelizmente, ela não se adapta aos fatos. A imagem, por natureza, dá-se como desprovida de localização no espaço real. Mas então como se deve compreender esta afirmação tão freqüente entre as pessoas: "Eu vejo minhas imagens"? Ver uma imagem do cachorro, por exemplo, seria possuir "em" sua consciência um certo conteúdo psíquico composto de sensações visuais (cor do pêlo, forma do corpo, etc.), mas essas sensações não seriam exteriorizadas e seriam dadas por qualquer meio que não a vista. Mas, se lhe tiramos essas características, o que pode restar das sensações? Uma contradição impõe-se naturalmente aí; não basta denunciar essa contradição: ela parece pertencer à natureza da imagem. Portanto, convém descrevê-la e, se for possível, explicá-la.

Na segunda parte deste trabalho, já vimos que um dos fatores essenciais da consciência imaginante era a crença. Essa crença visa o objeto da imagem. Toda consciência imaginante tem uma qualidade posicional em relação a seu objeto. Com efeito, uma consciência imaginante é consciência de um *objeto como imagem,* e não consciência de *uma imagem*. Mas, se formarmos sobre essa consciência imaginante uma segunda consciência ou consciência reflexiva, uma segunda espécie de crença aparecerá: a crença na existência da imagem. É nesse momento que direi: tenho uma imagem do cachorro, eu "vejo" o Panthéon. A contradição da qual falávamos é um fenômeno da crença que se coloca no terreno da reflexão. Que é que se quer dizer quando se diz: "Eu tenho uma imagem"? O que se quer dizer é que temos diante da consciência um objeto interposto que funciona como substituto da coisa. Essa crença, caso se limitasse a isso, seria justificada: esse objeto existe, é o *analogon*. Mas, além disso, a crença reflexiva coloca a imagem como um quadro. O que isso significa?

Vamos supor que minha consciência imaginante visa o Panthéon. Enquanto tal, ela é saber, ela visa-o em sua natureza sensível,ou seja, como um templo, de cor cinzenta, com determinado

número de colunas e uma fachada triangular. Por outro lado, de um certo modo, o Panthéon visado está presente: ele se dá em sua realidade afetiva. Sobre essa presença afetiva, minha intencionalidade de saber apreende as qualidades anteriormente citadas. É como se eu pensasse: "Esse objeto que está diante de mim, eu *sei* que ele tem colunas, uma fachada, uma cor cinzenta. Tudo isso está presente de uma certa forma: o que eu *sinto* é o Panthéon, com suas colunas, sua fachada, sua cor cinzenta". Mas o Panthéon existe *em outra parte* e dá-se precisamente como existindo em outra parte: o que está presente, de certo modo, é sua ausência.

Assim, durante alguns instantes, eu estive diante do Panthéon, mas o Panthéon não estava ali: é o fenômeno da possessão que já descrevemos. Mas não é natural que eu tente reconstruir logicamente essa impressão; não é absurdo dizer que estive diante do Panthéon ausente? Essas presenças ausentes repugnam à minha razão. Não será melhor dizer que havia um objeto presente, em tudo igual ao Panthéon, e que este objeto era a imagem? De maneira que o que está ausente permanecerá ausente, e o que está presente conservará inteiramente sua característica de presença. A imagem, naturalmente, será o *analogon*. Ela *representava* sem as possuir as qualidades sensíveis do objeto ausente: diríamos que ele as *possuía* sem ser o objeto ausente. Nada mais claro, mais construído, que esta ilusão: *representar* essa cor cinzenta, ou seja, preencher sem satisfazê-la essa consciência voltada para o cinzento, não é apresentar-lhe um cinzento mínimo, um cinzento sem exterioridade, fantasmal, que só conservaria de sensível sua natureza indefinível de cinzento? Tal é a origem da ilusão da imanência: transportando para o *analogon* as qualidades da coisa que ele representa, constituímos para a consciência imaginante um Panthéon em miniatura, e a consciência reflexiva dá a consciência imaginante como consciência *dessa* miniatura. O resultado de tal construção é uma miragem: creio que o objeto de minha consciência é um complexo de qualidades sensíveis reais, mas não exteriorizadas, quando essas qualidades são perfeitamente exteriorizadas, mas *imaginárias*. Creio que poderia comportar-me diante desse complexo de qualidades sensíveis como se fosse não importa que objeto sensível, creio poder ler uma página impressa que me apareceria como imagem, contar as colunas do Panthéon, descrever, observar. Caio assim na ilusão que constitui a imagem hipnagógica, ainda que minha crença seja menos viva e

menos tenaz: em relação a esse objeto que represento para mim como podendo ser descrito, decifrado, contado, *não posso fazer nada*. O objeto visível está bem aqui, mas não posso vê-lo — é tangível e não posso tocá-lo — é sonoro e não posso ouvi-lo.

"Muitos têm", escreve Alain, "em sua memória, como eles dizem, a imagem do Panthéon e fazem com que se assemelhe ao que lhes parece. Peço que contem as colunas que sustentam a fachada; ora, não apenas não podem contá-las, mas nem sequer tentam. Ora, essa é a mais simples operação do mundo, já que têm o Panthéon real diante dos olhos. O que é que vêem então quando imaginam o Panthéon? Vêem alguma coisa?[42]"

Alain tirou a conclusão de que a imagem não existe. Não podemos segui-lo: queremos apenas enfatizar a característica paradoxal da imagem, chamar a atenção para essas colunas que são atualmente o objeto de minha consciência e que nem mesmo *consigo tentar contar*.

É que o objeto, na imagem, dá-se de maneira muito particular. O Panthéon não poderia aparecer a uma consciência imaginante da mesma maneira que a uma consciência perceptiva. Não é verdade que a imagem seja, como quer Bergson, uma "representação cujas partes se justapõem". Claro, na condição de saber, uma consciência imaginante visa o objeto exterior em sua exterioridade, ou seja, enquanto está composto por partes justapostas; mas, enquanto afetividade, dá-se o objeto como um todo indiferenciado. Viso a brancura ao mesmo tempo das colunas e o cinza da fachada como qualidades separadas; ao mesmo tempo sei que a fachada é uma coisa, que as colunas são outra — e também dou a mim uma brancura que é cinza, colunas que são uma fachada, um templo sem partes. Portanto, o objeto dá-se em imagens como uma natureza indivisa na qual cada qualidade se estende de parte a parte de todas as outras e, ao mesmo tempo, como um conjunto de propriedades distintas, um sistema de visões fragmentárias sobre essa indiferenciação primitiva. Abrange assim uma contradição íntima, um vício radical de constituição: o traço característico da miragem que denunciamos acima é que sofremos essa contradição sem nos darmos conta com clareza, ou seja, sem colocá-la como ela é.

[42] Alain: *Système des beaux-arts* (N. R. F.). Nova edição, p. 342.

No entanto, o que deveria abrir-nos os olhos é a freqüente confusão que somos forçados a cometer. É que, na falta de ser sustentado por representações discretas, o saber, se não foi adquirido através de uma observação sistemática, se não foi explicitado por palavras, fica contaminado pelo sincretismo do objeto afetivo.

Veja-se agora esta experiência[43]: um quadro que representava um jovem de cabelos castanhos com um capote castanho e uma calça azul foi mostrado a mais de 369 pessoas. Depois, as pessoas foram inquiridas sobre a cor dos diferentes objetos.

Eis as respostas:

1ª Para a calça azul

meninos		*meninas*	
azul	15 vezes	verde	8 vezes
castanho	20 vezes	castanho	19 vezes
amarelo	5 vezes	amarelo	3 vezes
cinza	4 vezes	cinza	7 vezes
		vermelho	3 vezes
		negro	3 vezes

2ª Para o casaco castanho

meninos		*meninas*	
azul	28 vezes	azul	21 vezes
verde	18 vezes	verde	12 vezes
cinza	13 vezes	cinza	19 vezes
vermelho	20 vezes	vermelho	9 vezes
amarelo	2 vezes		

É impossível supor que as cores "azul" e "castanho" subsistam como representações justapostas na memória das pessoas: caso contrário, não poderíamos explicar certos erros muito curiosos. Mas aqui

[43] Dauber: "Die Gleichformigkeit des psychichen Geschehens und die Zeugenaussagen". *Fort. der. Psych.*, I (2), 1913, p. 83-131.

o saber, que é indeciso, fica conduzido pela afetividade. A maneira pela qual o objeto é "dado como azul" na imagem não exclui uma certa maneira de ser "dado como castanho" que permanece fundida à primeira como uma ressonância harmônica. De um modo geral, o azul, por motivos circunstanciais, parece mascarar o castanho. Esse último deve estar presente, mas escondido. O saber deixa-se decidir pela sonoridade afetiva mais forte. As outras permanecem na primeira como uma ressonância harmônica. Há na obra de Gorphe[44], e de Abramowski[45] uma série de exemplos da mesma ordem.

Numa percepção, toda coisa se dá como sendo o que ela é. É preciso entender com isso que ela ocupa uma posição rigorosamente definida no tempo e no espaço e que cada uma de suas qualidades é rigorosamente determinada: é o princípio de individuação. É preciso entender também que ela não poderia ser ela própria e também outra ao mesmo tempo e na mesma relação. Essas duas condições só são preenchidas imperfeitamente pelo objeto enquanto imagem. Sem dúvida, o saber pode visar expressamente a coisa sob este ou aquele aspecto. Mas aqui é preciso distinguir: de fato, o saber visa sempre um certo objeto (ou uma certa classe de objetos) com exclusão de todos os outros e, em conseqüência, visa sempre o objeto como uno e idêntico. Mas é excessivamente raro que vise o objeto como aparição única num instante indivisível do tempo. Desse último ponto de vista, pode haver acordo entre o saber e a afetividade, enquanto do ponto de vista da identidade é preciso que a afetividade se submeta, ou então surge o conflito.

1º O objeto da imagem não obedece ao princípio de individuação

Como já observamos no fim da primeira parte[46], nem na consciência do quadro, nem na da imitação, nem ainda na da imagem hipnagógica, o objeto aparece sob seu aspecto instantâneo. Com mais razão ainda, esse aspecto instantâneo não poderia ser liberado na imagem mental: o saber, nesse último caso como nos casos precedentes, visa, por exemplo, Pierre com "*suas* bochechas ver-

[44] Gorphe: *La critique du témoignage.*
[45] Abramowski: *Le subconscient normal.*
[46] Cf. primeira parte, cap. II, item 7: "Do retrato à imagem mental".

melhas", "*seu* sorriso alegre", etc. Por sua vez, a afetividade não poderia jamais liberar um equivalente afetivo para uma aparição instantânea do objeto. Assim, Pierre, tal como me aparece na imagem, não é nem visado nem dado como o Pierre que eu poderia perceber no mesmo instante se ele estivesse presente: Pierre, tal como o entrega a imagem mental, é uma síntese que encerra em si uma certa duração, muitas vezes até mesmo aspectos contraditórios; é esta, aliás, a explicação do caráter emocionante que certas imagens conservam enquanto seu objeto de carne e osso perdeu, já faz tempo, o poder de nos emocionar.

Assim como o saber visa, a afetividade libera o objeto com um certo coeficiente de generalidade. Mas isso não evita forçosamente os conflitos no seio da consciência imaginante, porque a generalidade com a qual o objeto é visado pelo saber não é forçosamente a mesma com a qual ele aparece através do *analogon* afetivo. Por exemplo, minha intenção de saber pode visar Pierre tal qual o vi esta manhã, e minha intenção afetiva pode liberar através do *analogon* Pierre tal como ele me apareceu durante toda esta última semana. No entanto, como há fusão identificadora das duas intencionalidades, o Pierre que me apareceu durante toda esta última semana dá-se como o Pierre que vi esta manhã. A tristeza que o marcava no começo da semana, o mau humor que o tornava tão desagradável ainda ontem, tudo isso é condensado no *analogon* afetivo, e, portanto, tudo se dá como sendo o Pierre desta manhã.

Podem até mesmo produzir-se defasagens ainda mais graves: o Pierre que meu saber visa é aquele que tomava de robe seu café da manhã; aquele que o *analogon* me dá é o Pierrre que vi anteontem de capa azul, na praça Chatêlet. E, no entanto, esse Pierre de capa dá-se como sendo o Pierre de robe. É o conflito no interior da consciência imaginante que pode explicar o paradoxo com o qual nos surpreendíamos no fim da segunda parte desse trabalho: o objeto da imagem de Pierre, tínhamos dito, é o Pierre de carne e osso que se acha em Berlim neste momento. Mas, por outro lado, a imagem que tenho agora de Pierre mostra-o em sua casa, em seu quarto em Paris, sentado numa poltrona que conheço bem. Então, poderíamos perguntar, o objeto da imagem é o Pierre que vive atualmente em Berlim, é o Pierre que vivia no ano passado em Paris? E, se persistirmos na afirmação de que é o Pierre que vive em Berlim, será preciso explicar este paradoxo: por que e como a

consciência imaginante visa o Pierre de Berlim através daquele que vivia no ano passado em Paris?

O que antes não podíamos explicar agora nos parece mais claro: o saber visa o objeto através do que o *analogon* lhe fornece. E o saber é *crença*: crença de achar-se diante de Pierre vestido desta ou daquela maneira. Mas o *analogon* é *presença*. Daí essas sínteses contraditórias.

2º O objeto da imagem não aparece forçosamente como obedecendo ao princípio de identidade

O saber visa um certo objeto; a afetividade pode fornecer um *analogon* válido para vários objetos: com efeito, muitas vezes as coisas têm entre si equivalências afetivas inesperadas, e um mesmo conteúdo afetivo pode fornecer uma pluralidade de coisas em estado indiferenciado. É por isso que, no sonho, uma mesma pessoa pode ser várias ao mesmo tempo. Essa multiplicidade indiferenciada da imagem é menos aparente em estado de vigília porque, nas formações da vigília, o saber impõe mais nitidamente sua marca de afetividade. Mas Leroy[47] já observava que "as representações visuais comuns do estado de vigília, com freqüência tão difíceis de descrever e mais difíceis ainda de desenhar, sem que consigamos compreender por quê, devem implicar contradições do mesmo gênero".

Todo mundo já pôde observar em si mesmo, por exemplo, casos que chamarei *contaminações de rostos*. Temos a imagem de um rosto; perguntamo-nos onde foi que o vimos, mas de nada adiantam nossos esforços. Por fim, quando a solução aparece, compreendemos: havia dois rostos em estado indiferenciado, o de um empregado do banco aonde fomos ontem e o de um agente policial que vemos todos os dias em certo quarteirão. Os dois rostos estavam inteiros, presentes, um através do outro, por causa de uma certa semelhança, e disso resultava esta curiosa formação contrária ao princípio de identidade: a contaminação. Muitas imagens também são contaminações. Um dia desses, por exemplo, quando quis evocar uma construção de pedras vermelhas em Saint-Etienne, surgiu uma imagem e, de repente, me dei conta de que ela valia para duas construções: uma de pedra em Saint-Etienne e outra de tijolos em Paris.

[47] Leroy: *Les visions du demi-sommeil.*

Mesmo quando essa contaminação não se dá, acontece freqüentemente que o objeto da imagem apareça sob uma forma tal que seria impossível numa percepção. Se represento para mim um dedal de costura, enquanto imagem ele está presente como visto de fora e como visto de dentro, simultaneamente. Se eu aperto o braço desta poltrona com minha mão, a imagem da mão surgirá como fechada sobre a imagem de um braço de poltrona. Mas essa mão fechada sobre esse braço opaco, eu a "vejo" do interior, vejo minha palma e o interior dos dedos, como se o braço fosse de vidro. Se ponho a mão sobre meu joelho, traduzo em imagem visual o fato; aperto ao mesmo tempo o estofado contra minha palma e contra meu joelho e o joelho através do estofado: tenho a imagem da mão (face interna e externa), do estofado (face interna e externa) e do joelho. Poderíamos multiplicar os exemplos até o infinito. Mas não insistiremos. Isso nos mostra que a imagem, intermediária entre o conceito e a percepção, nos dá o objeto em seu aspecto sensível, mas de uma maneira que por princípio a impede de ser perceptível. É que, na maior parte do tempo, ela o visa em toda a sua inteireza. O que tentamos reencontrar na imagem não é este ou aquele aspecto de uma pessoa, mas sim a própria pessoa, como síntese de todos os seus aspectos. Desse modo, os meninos, quando desenham uma pessoa de perfil, põem dois olhos no rosto. Assim também a pessoa que evocamos, nós a captaremos em determinado lugar particular, num dia tal, talvez até mesmo com tal roupa e tal atitude. Mas essa intenção particular é acompanhada por uma série de outras que a contradizem e alteram. De modo que essa pessoa, sem deixar de ter esta ou aquela atitude, acaba por ser um complexo impossível de analisar, feito de uma série de atitudes e aspectos. O que é sucessivo na percepção é simultâneo na imagem — e não poderia ser de outro modo, pois o objeto como imagem é liberado de uma só vez por toda a nossa experiência intelectual e afetiva.

No fim destes capítulos, que tentaram mostrar os elementos da síntese imaginante, achamos que é preciso nos resguardarmos contra uma interpretação inexata de nosso pensamento. Ao indicar os fatores principais da imagem, não quisemos de modo algum reduzi-la à simples soma desses fatores. Ao contrário, afirmamos enfaticamente a realidade irredutível da consciência da imagem. É só abstratamente que podemos separar movimentos, saber e afetividade. E aqui a análise está tão longe de ser um desmembramento real que só se dá como provável. Jamais poderemos reduzir efetivamente

uma imagem a seus elementos, pela razão de que uma imagem, como também todas as sínteses psíquicas, é outra coisa e mais que a soma de seus elementos. Aqui, o que conta é o sentido novo que penetra o conjunto: eu quero estar diante de Pierre, quero crer que ele está bem aqui, toda minha consciência está voltada para ele, ele se "encanta" de algum modo. E essa espontaneidade, essa "intenção para" Pierre, faz brotar este fenômeno novo, sem nada igual: a consciência da imagem. Essa representa uma *forma* psíquica. Quando a consciência assume-se nessa forma, o resultado, por um instante, é uma aparição estável; em seguida, a forma, levada pela corrente, desagrega-se, e a aparição desfaz-se. Bem longe de negar, como Alain, Moutier, os behavioristas e tantos outros, a especificidade da imagem, nós lhe conferimos uma dignidade maior, já que não fazemos dela uma sensação renascente, mas, pelo contrário, uma estrutura essencial da consciência — mais ainda: uma função psíquica. Correlativamente, afirmamos a existência de uma classe especial de objetos da consciência: os objetos imaginários.

Estamos bem longe de diluir a imaginação no conjunto da vida psíquica, mais longe ainda de ver na imagem a reaparição automática de um conteúdo sensível. Para nós, a imagem representa um certo tipo de consciência absolutamente independente do tipo perceptivo e, correlativamente, um tipo de existência *sui generis* para seus objetos. Ao mesmo tempo, a nossos olhos, a *imaginação* enquanto tal, que desaparecera desde que os psicólogos cessaram de crer nas faculdades, retoma uma importância que não se poderia exagerar, como uma das quatro ou cinco grandes funções psíquicas. É essa função que tentaremos descrever agora.

TERCEIRA PARTE

O papel da imagem na vida psíquica

1. O símbolo[1]

A imagem não desempenha nem o papel de ilustração, nem o de suporte do pensamento. É que ela não é nada heterogênea em relação ao pensamento. Uma consciência imaginante compreende um saber, intenções, pode abranger palavras e julgamentos. E com isso não queremos dizer que se pode julgar *pela* imagem, mas que, na própria estrutura da imagem, podem entrar julgamentos sob uma forma especial, a forma imaginante. Se quero, por exemplo, representar para mim a escada de uma casa aonde não vou há muito tempo, "verei" a princípio uma escada de pedra branca. Alguns degraus aparecem numa névoa. Mas não estou satisfeito, falta alguma coisa. Hesito um instante, procuro em minhas lembranças, sem abandonar com isso a atitude imaginante, e em seguida, de uma só vez, com a impressão clara de me engajar, de assumir minhas responsabilidades, faço aparecer um tapete com barras de cobre sobre os degraus de pedra. Trata-se aqui de um ato de meu pensamento, de uma decisão livre e espontânea. Mas essa decisão não passou por um estágio de puro conhecimento ou de formulação simplesmente verbal. O ato pelo qual me engajei, o ato de afirmação, foi precisamente um ato imaginante. Minha asserção consistiu justamente em conferir ao objeto de minha imagem a qualidade "recoberto por um tapete". E essa qualidade, eu a fiz aparecer *sobre* o objeto. Mas esse ato é evidentemente um julgamento, pois, como mostraram muito bem as

[1] Neste item e nos seguintes, empregaremos para maior comodidade recursos e expressões que parecem dar ao objeto irreal um poder de causalidade *sobre* a consciência. Que fique claro que isso é por metáfora. É fácil restabelecer o verdadeiro processo. Por exemplo, uma imagem não tem o poder persuasivo, mas nós nos persuadimos pelo próprio ato com o qual constituímos a imagem.

pesquisas da escola de Würzburg, a característica essencial do julgamento é a *decisão*. Na consciência imaginante, entra, portanto, um tipo particular de julgamento: as asserções imaginantes. Numa palavra (veremos mais tarde que pode haver até raciocínios em imagens, ou seja, ligações necessárias de consciências imaginantes), os elementos ideativos de uma consciência imaginante são os mesmos que os da consciência aos quais reservamos o nome comum de pensamentos. A diferença reside essencialmente numa atitude geral. O que usualmente se chama *pensamento* é uma consciência que afirma esta ou aquela qualidade do objeto, mas sem realizá-la nele. A *imagem*, ao contrário, é uma consciência que visa produzir seu objeto; portanto, é constituída por um certo modo de julgar e de sentir, do qual não tomamos consciência enquanto tal, mas que apreendemos *sobre* o objeto intencional como esta ou aquela qualidade. Para expressarmos isso numa palavra, a função da imagem é *simbólica*.

De uns anos para cá, escreveu-se muito (sem dúvida sob a influência da psicanálise) sobre o pensamento simbólico. Mas sempre com uma limitação imposta por uma concepção que fazia da imagem um resíduo material, um elemento inanimado destinado a desempenhar *a posteriori* seu papel de símbolo. Os psicólogos, em sua grande maioria, fazem do pensamento uma atividade de seleção e organização que iria pescar suas imagens no inconsciente, para dispô-las e combiná-las segundo as circunstâncias: o pensamento permaneceria rigorosamente fora das imagens que consegue reunir, podendo ser perfeitamente comparado ao jogador de xadrez que movimenta suas peças sobre o tabuleiro de modo a realizar uma determinada combinação. Cada combinação seria um símbolo.

Não podemos aceitar uma concepção segundo a qual a função simbólica viria acrescentar-se de fora à imagem. Parece-nos, e esperamos já tê-lo indicado, que a imagem é simbólica por essência e em sua própria estrutura; que não seria possível suprimir a função simbólica de uma imagem sem dissolver a própria imagem.

Mas o que é exatamente um *símbolo*? Como distinguir entre o símbolo e o signo ou a ilustração? A análise crítica dos trabalhos admiráveis e muito pouco conhecidos de Flach sobre "os esquemas simbólicos no processo de ideação"[2] nos permitirá talvez responder a essas questões.

[2] A. Flach: "Uber symbolische Schemata in produktiven Denkprozess". *Arch. f. Ges. Psych.* Band LII, p. 369 et seqs.

"Eu observei", escreve Flach, "que de quando em quando, ao querer esclarecer os dados de um problema ou mesmo compreender as proposições que apresentavam uma determinada utilidade para meu pensamento, nasciam representações que eram mais ou menos vivas, mas que sempre traziam com elas a solução do problema, a compreensão da frase".

Essas representações aparecem com o ato propriamente dito da compreensão. Não acompanham a simples lembrança de uma proposição ou de um problema. Não poderiam ser produzidas pela vontade. Se queremos fazê-las nascer, só obteremos o que Flach chama "ilustrações do pensamento"[3], isto é, "as gravuras magras" de Binet. Para que um esquema apareça, é necessário que não seja visado diretamente: todo o esforço da pessoa deve ser dirigido para a compreensão de uma palavra ou de uma proposição. Resta saber se todo ato de compreensão é acompanhado por um esquema. Flach não pensa que seja assim. Ele assinala que os esquemas não acompanham os esforços de intelecção de intensidade muito fraca. "Não obtivemos esquemas quando o trabalho era fácil demais, quando as pessoas podiam safar-se da situação recorrendo à memória. Nesses casos, encontrava-se ora uma reação verbomotora, ora simples ilustrações."

Tais esquemas têm uma característica essencial: "não têm significação própria, mas apenas uma significação simbólica". Se uma pessoa faz um esboço do esquema que acaba de lhe aparecer, esse esboço parece desprovido de significação aos olhos de um observador desprevenido. É que as imagens possuem *todos os traços fundamentais* necessários a uma representação exata do pensamento em sua estrutura concreta — mas apenas esses *traços*.

É o que os distingue de outra espécie de imagens, que o Flach chama, como já vimos, "ilustrações do pensamento". Eis como vai defini-las:

"Entendo por isso que o que elas tornam sensível é uma ilustração do objeto cujas relações com o pensamento são fortuitas, exteriores, de ordem puramente associativa".

As ilustrações — adivinhamos — conterão mais e menos do que o pensamento.

"Experiência 53: Pede-se que uma pessoa aponte uma característica breve e essencial de Zola na representação de uma corrida de

[3] *Denkillustrierungen*.

cavalos. O experimentador pergunta se a pessoa sabe que relação essa representação mantém com a característica solicitada. A pessoa responde que leu um dia uma descrição detalhada de uma corrida em *Nana* e que depois, à menção do nome de Zola, essa imagem surgia com regularidade."

Por outro lado, eis aqui alguns esquemas simbólicos, extraídos do relatório das experiências de Flach. Flach apresentava às pessoas termos usuais, em geral abstratos, que elas deviam tentar compreender:

"7. Troca: dei a meu pensamento a forma de uma fita. Eis aqui uma fita que representa o processo circular da troca. O movimento da curva é espiral porque, na troca, um adquire o que o outro perde. A desigualdade das curvas deve exprimir o benefício e a perda que toda a troca implica. A fita apareceu imediatamente".

Esse esquema, diz Flach, tem interesse por ser aquele que na lógica representa dois conceitos cujas extensões (ou compreensões) possuem uma parte em comum. Mas, em lógica, trata-se de uma determinação particular.

"14. Compromisso: é a associação de dois homens. Tive a representação de dois corpos que de lado deslizavam um para o outro. Tinham uma forma indeterminada, mas eram dois corpos — um à direita, outro à esquerda — que aspiravam um ao outro. O corpo era sólido e tinha protuberâncias que surgiam e desapareciam umas nas outras. Então havia *um só* corpo. Mas o surpreendente é que ele não aumentara consideravelmente, era um pouco maior que cada uma das partes, mas menor que os dois reunidos. Era verde-cinza, tinha uma cor suja de verde-cinza. Fiz o movimento ao mesmo tempo com as mãos."

"22. Baudelaire: vi logo, no espaço livre, sobre um fundo absolutamente sombrio, uma mancha azul-esverdeada, no gênero da cor do vitríolo e como que lançada ali por uma só pincelada ampla. A mancha era mais comprida que larga — talvez duas vezes mais comprida que larga. Imediatamente, surgiu o saber de que essa cor deve exprimir o mórbido, a decadência específica que caracteriza Baudelaire. Procuro ver se a imagem pode aplicar-se a Wilde ou Huysmans. Impossível: sinto uma resistência tão forte como se propusessem algo contrário à lógica. Essa imagem só vale para Baudelaire e, a partir deste minuto, será para mim representativa desse poeta."

"27. Proletariado: eu tinha uma imagem estranha, uma extensão plana e negra e, acima, um mar que rola obscuramente, um fluxo indeterminado, alguma coisa como uma massa sombria e espessa rolando em ondas pesadas. O que significa massa? A extensão no mundo inteiro; alguma coisa como um dinamismo latente."

Em geral, os esquemas só têm um sentido, o do pensamento que simbolizam:

"Esta imagem intuitiva não exprime nada além de um sistema de relações conceituais que são captadas à medida que a pessoa as vive como relações determinadas entre dados sensoriais. Essas relações, enquanto dados sensoriais, apresentam-se como determinações do espaço *a priori*.

"Nos esquemas simbólicos, um pensamento é sempre captado, pelo fato de que as relações conceituais que o constituem são vividas intuitivamente e, pelo que pude constatar, como dados espaciais. Enquanto, no caso das ilustrações do pensamento, o espaço tem o papel de receptáculo, de plano de fundo, de substrato, e funciona como uma cena em que seriam colocadas, ele tem, ao contrário, quando se trata de representações simbólicas, um papel de explicitação: as determinações e as figuras espaciais não existem. Simplesmente, são os suportes e a concretização essencial de relações abstratas. É pela espacialização dessas relações que captamos o conteúdo abstrato do pensamento. Por simples limitações, por condensações, por indicações de direções ou por um ritmo particular de uma região do espaço, é que um pensamento abstrato pode explicitar seu conteúdo. Eis um exemplo: quando perguntamos o que entendia por altruísmo, a pessoa teve a representação de uma direção, de ir para alguma coisa que não estava dada..."

Flach acrescenta que é preciso distinguir os casos precedentes "daqueles em que um conteúdo ideal abstrato está como que localizado numa região determinada do espaço sem que o pensamento seja caracterizado por essa localização. Essas localizações são apenas pontos de ligação para o pensamento, que se conectam com determinações espaciais e que desse modo podem repousar sobre elas como sobre objetos reais".

Resta explicar de onde provêm esses esquemas simbólicos. É aqui, precisamos confessá-lo, que Flach revela-se insuficiente. Ele

limita-se, ou quase, a fazer do esquema simbólico uma criação da *"Sphärenbewusstsein"*[4].

"Em suma, é no plano da consciência de direção sem palavras que se dá esse estágio em que nos esforçamos para explicitar e exteriorizar com palavras a essência de um conteúdo objetivo que vivemos precisamente como interiorizado e que, de algum modo, possuímos num estado mais ou menos intuitivo. Então ocorre freqüentemente que, em suas grandes linhas, o pensamento surja como esquema de seu envoltório global."

Mas por que o esquema simbólico iria aparecer e em que casos? Como se constituiu? Que relações mantém com o saber puro, com o puro ato de compreensão? O que significa uma compreensão efetuar-se por meio de um símbolo? E o que é exatamente essa função simbólica do esquema? Todas essas questões são deixadas sem resposta por Flach. Portanto, é preciso retomar depois dele o estudo desses esquemas simbólicos e ver se conseguimos extrair mais alguma coisa.

Já vimos que os atos de compreensão fácil ou as consciências de significação pura e simples não são acompanhados por esquemas. O esquema acompanha o esforço de intelecção propriamente dito e apresenta sob a forma de objeto espacial os resultados desse esforço. No entanto, seria interessante saber se todos os atos, a partir de um certo grau de dificuldade, são traduzidos num esquema ou se pode haver intelecção sem imagens. Os resultados das experiências de Messer permitem completar nesse ponto o trabalho de Flach; há muitos casos em que a compreensão se faz sem imagens, por simples palavras, *nas* palavras; podem-se encontrar também exemplos de uma compreensão direta e pura sem imagens e sem palavras. Mas, nesse último caso, parece que a compreensão se paralisa no caminho, que economiza um desenvolvimento completo. Para dizer a verdade, o que não chega a seu termo não é a fase da imagem: em todos os casos que pudemos estudar, as pessoas manifestam a consciência de ter economizado palavras. Podemos, portanto, afirmar que existem duas classes de

[4] "Consciência das esferas". Uma expressão que é empregada particularmente pelos psicólogos da escola de Würzburg e designa um certo estado de saber puro, anterior à imagem — e por extensão, o pensamento, tal como aparece aos psicólogos.

compreensão: uma *compreensão pura* (que se apóia ou não nos signos) e uma *compreensão com a imagem* (que, por sua vez, pode fazer ou não uso das palavras). Como não podemos admitir que essa divisão seja efeito do acaso, é preciso supor que há uma diferença funcional entre os dois tipos de compreensão. Numerosas observações permitiram que concluíssemos que o emprego de uma ou de outra dessas compreensões não era regido pelo objeto. Constatei muitas vezes, por exemplo, que podia, segundo o momento, compreender uma mesma frase por meio de esquemas ou sem nenhuma ajuda. Essas observações nos permitem formular mais claramente um primeiro problema: dado que dispomos de dois modos de compreender e que esses dois modos podem encontrar indiferentemente sua aplicação seja qual for o objeto de nossa consciência, quais são os motivos que podem determinar a consciência a operar uma compreensão de uma ou de outra forma? Esses motivos devem ser procurados na própria estrutura das consciências anteriores, e não nos objetos. Numa palavra: uma compreensão pela imagem faz sempre parte de uma forma temporal a descrever, na qual a consciência toma uma certa posição em relação a seu objeto. É essa posição que se torna necessário determinar; podemos perguntar-nos por qual atitude intencional da consciência a compreensão se dará sob a forma de imagem e qual é a relação funcional do esquema simbólico com essa atitude. Mas não é fácil determinar imediatamente a natureza dessa atitude, e devemos antes aprofundar a noção de esquema simbólico.

Vemos imediatamente que o esquema simbólico é constituído por meio de elementos que descrevemos na nossa segunda parte. Um saber, que iremos estudar, penetra e une num ato sintético um *analogon* cinestésico ao qual se junta às vezes um *analogon* afetivo. Essas determinações do espaço psicológico são apenas as impressões do movimento, apreendidas sob a forma imaginante. Tudo quanto dissemos sobre os movimentos na parte anterior do livro aplica-se às experiências 7 e 13 que transcrevemos. As experiências 14 e 21, que também citamos, mostram com muita clareza a maneira pela qual o *analogon* afetivo vem juntar-se numa nova síntese ao *analogon* cinestésico. Este tem como missão exprimir tão claramente quanto possível a estrutura racional do conceito a compreender. O elemento não-cinestésico do *analogon* é muito menos fácil de caracterizar. Traduz antes de tudo a reação pessoal da pessoa ao conceito; mas vai traduzi-la como uma qualidade do concei-

to, pois dá-se a si mesmo como uma qualidade do esquema. A esse propósito, a experiência 14 ensina bastante:

"Compromisso...

"Era verde-cinza, tinha uma cor suja de verde-cinza".

Segundo o próprio Flach, essa pessoa teria dado uma cor "suja" a seu esquema porque estava constrangida por seu círculo a renovar incessantemente um compromisso que lhe parecia imoral e humilhante. Seja o que for o que pensemos dessa interpretacão que confina com a psicanálise, é típico também que a arte de Baudelaire seja simbolizada por uma mancha, da cor do vitríolo. Como já observamos mais acima, o *analogon* afetivo dá-se como representante de sensações inefáveis. Nos dois casos citados, ele vale como substituto de uma cor. Ao contrário, os elementos racionais do conceito são traduzidos por uma forma, ou seja, por um movimento.

Constituído o esquema, devemos examinar se é verdade que se possa ler o sentido do conceito ou da proposição a compreender *sobre* o esquema. Flach afirma-o várias vezes. "O traço essencial desses esquemas é que pensamos *sobre* essas imagens, *a partir* dessas imagens... a imagem aparece em primeiro lugar, em seguida vem o pensamento... prova de que pensei por conta dessa imagem."

E, de fato, certas declarações das pessoas pesquisadas por ele ("Logo o pensamento seguinte, que li na imagem...") parecem autorizar sua interpretação. No entanto, será que isso pode ser concebido? Se exprimimos claramente essa tese, teremos o seguinte: a imagem simbólica apareceria no princípio, quando a pessoa faz o esforço de compreensão — e a pessoa decifraria essa imagem para encontrar nela justamente a significação que procura.

Ora, é preciso notar que, em tal hipótese, quando a pessoa construiu o esquema, ela ainda não compreendeu. É de perguntar então como, nessas condições, poderia produzir uma representação simbólica que tenha, segundo os próprios termos de Flach, "todos os traços fundamentais do pensamento que é preciso compreender". Seria necessário supor que uma compreensão inconsciente anteceda a compreensão consciente. Mas então, se a imagem é dada no início e decifrada depois, como é que a pessoa pode interpretar corretamente? Já vimos que um observador desprevenido só pode compreender um esquema simbólico se lhe mostrarmos um esboço, sem explicação. Portanto, seria necessário supor que a compreensão inconsciente se transforme por trás do esquema em compreensão consciente. Mas então o papel do esquema é supérfluo. Pode-se dizer, sempre segundo Flach, que no esquema o pensamento é "vivido intuitivamente" antes de ser compreendido? Mas a construção do esquema, mais uma vez, implica a compreensão do pensamento. Não queremos, naturalmente, dizer que haveria primeiro compreensão e em seguida construção. Mas é evidente que a compreensão se realiza na e pela construção. A estrutura do conceito compreender serve de regra para a elaboração do esquema, e tomamos consciência dessa regra pelo próprio fato de aplicá-la. De modo que, construído o esquema, não há mais nada a compreender. O que pode ter enganado certas pessoas e o próprio Flach é que, se não nos limitamos a compreender para nós mesmos, se queremos transmitir pelo discurso o resultado de nossa atividade de intelecção, é preciso que nos transportemos a outro plano e exprimamos por meio de signos verbais o que captamos como relação espacial. Essa transcrição que supõe naturalmente a compreensão requer, no entanto, um leve esforço de adaptação que, em certos casos, foi tomado como a própria compreensão.

Tudo que acabamos de dizer poderia ter sido expresso de um modo mais simples: segundo a descrição fenomenológica de nossa primeira parte, poderíamos dizer que é impossível encontrar na imagem algo mais do que aquilo que colocamos nela; dito de outra forma, a imagem não ensina nada. Em conseqüência, é impossível que a compreensão se opere sobre a imagem uma vez construída. Tal afirmação procede da ilusão de imanência. Na realidade, a imagem não poderia ter como função ajudar a compreensão. Mas pode ser que a consciência compreensiva adote em certos casos a estrutura imaginante. Nesse caso, o objeto-imagem aparece como o simples correlativo intencional do próprio ato de compreensão.

Mas em que momento a compreensão assume a forma simbólica? Para sabê-lo, basta que nos lembremos do tipo constitucional de um esquema simbólico. Um esquema é ou uma forma em movimento, ou uma forma estática. Nos dois casos, trata-se de uma apreensão imaginante visual de sensações cinestésicas. Na parte anterior, já vimos como se operava essa apreensão. O elemento propriamente sensível é enquadrado, já o vimos, por uma protensão e uma retenção. Pela protensão, somos remetidos a um saber que se dá como protensão e se transforma em retenção à

medida que o movimento se esgota. A constituição do esquema simbólico nos remete tanto ao saber quanto à sua própria origem. De que saber se trata?

A compreensão não é pura reprodução de uma significação. É um ato. Esse ato visa tornar presente um certo objeto, e esse objeto é, em geral, uma verdade de julgamento ou uma estrutura conceitual. Mas esse ato não surge do nada. Por exemplo, eu posso tentar compreender a palavra "Homem", mas não seu correspondente alemão "*Mensch*" se não sei o alemão. Toda palavra a propósito da qual posso tentar um esforço de compreensão é penetrada desse modo por um saber que nada mais é do que a lembrança das compreensões passadas. Sabemos que Descartes distingue entre as idéias e as lembranças das idéias. O saber é de algum modo uma lembrança de idéias. É vazio, implica compreensões passadas e futuras, mas ele próprio não é uma compreensão. É evidente que, quando Flach dá a seus pesquisados palavras que devem ser compreendidas, a compreensão opera-se a partir desse saber: cumpre-se como a passagem do saber ao ato. É, portanto, no nível do saber que se decide a natureza da compreensão. Seguindo a intenção que atravessa o saber, essa compreensão será imaginante ou não, ou seja, o saber se transformará ou não numa protensão seguida de um movimento simbólico. Numa palavra: o fator essencial que temos para descrever é essa intencionalidade que aparece no saber e constrói por fim o esquema simbólico. Por que é que ela (a intencionalidade) degrada o saber?

É para facilitar a compreensão? Já respondemos acima: a imagem não ensina nada. A compreensão se realiza *na* imagem, mas não *pela* imagem. No capítulo seguinte, veremos também que o esquema, longe de ajudar a intelecção, pode ser muitas vezes um freio e um desvio. Mas, se voltarmos à análise das experiências de Flach, talvez possamos compreender a função da imagem.

Tomemos por exemplo a experiência 27. A pessoa que deve compreender o sentido da palavra "proletariado" representa para si mesma "uma extensão plana e negra e, acima, um mar que rola obscuramente". O que poderia nos induzir ao erro e que parece ter enganado Flach é uma má interpretação da noção de símbolo. Flach parece crer que esse esquema é o *símbolo* do proletariado, isto é, que a pessoa, ao produzir esse símbolo, tem a intenção de representar, por traços e cores, seu pensamento. Tal imagem surgiria como

uma representação esquemática do conteúdo da idéia "proletariado", como um meio de fazer o inventário desse conteúdo. Dito de outro modo, a imagem ainda seria um signo. Mas logo de saída podemos objetar a essa concepção porque não conseguimos ver o interesse que a pessoa teria em proceder a tal construção. Em seguida, basta sobretudo produzirmos nós mesmos um desses esquemas e nos observarmos, para constatar que não tem esse papel de signo e de representante. Sem dúvida, há no esquema um representante: é o *analogon* afetivo-motor através do qual apreendemos a forma e sua cor. Mas o próprio esquema não é um *analogon*: é em si próprio um objeto com um sentido. Essa "extensão plana e negra" com esse "mar que rola obscuramente" não é nem um signo nem um símbolo para o proletariado. *É* o proletariado em pessoa. Atingimos aqui o verdadeiro sentido do esquema simbólico: o esquema é o objeto de nosso pensamento dando-se à nossa consciência. Assim, a função do esquema enquanto tal não é de modo algum ajudar a compreensão; sua função não é nem de expressão, nem de suporte, nem de exemplificação. Diríamos antes, usando um neologismo indispensável, que o papel do esquema é *presentificador*.

No começo da segunda parte deste livro, definimos o *saber puro* como consciência de uma regra. Mas, acrescentamos, é "uma consciência ambígua que se dá ao mesmo tempo como consciência vazia de uma estrutura relacional do objeto e como consciência plena de um estado da pessoa". Em suma, do mesmo modo como a chamamos pré-objetiva, podemos chamá-la pré-reflexiva. Com efeito, ela traz à pessoa informações sobre suas próprias capacidades: "sim, eu sei... eu posso saber, etc.", mas isso não aparece plenamente como atividade espontânea de ideação, e a relação que constitui o objeto do saber surge ora como relação objetiva, ora como regra para obter o pensamento. Esse estado sem equilíbrio pode degradar-se em saber imaginante: no caso, toda reflexão desaparece. Pode também tornar-se consciência reflexiva pura, quer dizer, colocar-se para si como consciência de uma regra. Nesse caso, o sentido de uma palavra será captado no plano refletido como conteúdo de um conceito, e o sentido da frase, como julgamento. Ainda nesse plano, o raciocínio aparece como uma seqüência de pensamentos que se engendram a partir de sua mais profunda interioridade, as premissas aparecem como regras operatórias para formar a conclusão, e a motivação psíquica assume a seguinte forma: "Se eu postulo que A implica B e B implica C, devo, para ficar de acordo

comigo mesmo, postular que A implica C". Foi ao considerar o caráter reflexivo do raciocínio clássico que a lógica formal se definiu como o estudo das condições "do acordo do espírito consigo mesmo". Toda essa atividade ideativa move-se no plano da reflexão, e os pensamentos aparecem como pensamentos ao mesmo tempo que se formam. A consciência separa-se do objeto enquanto raciocina. Pode reencontrá-lo no nível da conclusão, se converteu essa última em afirmação não-refletida. Tal ideação reflexiva não se faz acompanhar por imagens. Em primeiro lugar, elas são inúteis; depois, se aparecessem como consciências da imagem e não como consciências do objeto, perderiam sua significação.

Mas a ideação pode operar-se inteiramente no plano irrefletido: basta que o saber se degrade em saber imaginante, isto é, que perca seu caráter pré-reflexivo para tornar-se francamente irrefletido. Nesse caso, todo pensamento torna-se consciência das coisas, e não consciência de si mesmo. Compreender uma palavra não é apreender um conceito: é realizar uma essência, e a compreensão do julgamento prevalece sobre esse conteúdo objetivo que os alemães chamam *Sachverhalt.* Poderíamos chamar esse plano do irrefletido o *plano das presenças,* por causa da atitude tomada pela consciência: ela comporta-se como se estivesse na *presença* dos objetos que julga; ou seja, procura apreender essa coisa e formar pensamentos sobre ela como sobre um objeto exterior. Nesse momento, compreender uma palavra será o equivalente a constituir diante da consciência a coisa correspondente. Compreender "proletariado" consiste em constituir o proletariado, em fazê-lo aparecer à consciência. A forma sob a qual a natureza vai aparecer será naturalmente a forma espacial, porque uma consciência só pode realizar uma presença sob a forma espacial. Mas essa espacialização não é desejada para si mesma. Na realidade, aqui se opera na consciência a confusão natural entre transcendência e exterioridade. Convidados a compreender a palavra "proletariado" ou a frase "a natureza imita a arte", tentamos referir-nos às próprias coisas para contemplá-las; em outras palavras, o primeiro passo da consciência é recorrer à intuição. A compreensão da palavra dá-se, portanto, como aparição brusca do objeto. De modo que as determinações espaciais não são signos nem imagens das relações estruturais que constituem a coisa: são apreendidas como essas próprias relações. São relações constituídas por um saber que se incorporou a uma série de movimentos. Mas, é claro, o objeto não se constituiu realmente, está lá apenas como "imagem"; em conseqüência, dá-se a si mesmo como ausente. Correlativamente, a atitude da consciência não é observação, mas quase-observação — ou seja, a presença como imagem do objeto não lhe ensina nada, pois a constituição do objeto já é compreensão. Todavia, os pensamentos posteriores não deixam de ser reações da consciência ao objeto transcendente. Em suma, são resultados da contemplação porque, nesse caso, decorrem da via normal de compreensão original. A seguir, iremos estudar o mecanismo desse pensamento enquanto imagem e veremos que, se a construção do esquema não muda em nada o fenômeno da compreensão, os pensamentos posteriores são alterados em sua essência devido ao fato de que foram motivados por um pensamento original enquanto imagem.

2. Esquemas simbólicos e ilustrações do pensamento

Depois de definir o esquema simbólico, Flach vai distingui-lo sucessivamente:

1º Das simples *ilustrações do pensamento* que, de acordo com ele, podem aparecer ao mesmo tempo que o esquema simbólico, mas que não passam jamais da expressão de um exemplo.

2º Das *representações esquemáticas* de Messer ("não era leão nem tigre, eu tinha consciência de um pêlo aveludado"). O esquema simbólico não é a imagem de um objeto concreto determinado ao qual faltaria alguma coisa: as representações esquemáticas são, portanto, ilustrações de pensamentos mais vagos, contendo certas indeterminações.

3º Dos *diagramas* que representam esquematicamente, por exemplo, os dias da semana, os meses do ano.

"O que o diagrama tem em comum com o esquema simbólico é o fato de o diagrama representar espacialmente um objeto abstrato e sem extensão. Mas aqui há apenas uma localização determinada no espaço. Essa localização serve de amarra, de ligação, de orientação para nossa memória, mas não desempenha nenhum papel em nosso pensamento."

4º Das *sinestesias* e das *sinopsias*, isto é, das imagens provocadas regularmente pela audição de nomes próprios, de vogais, etc.

5º Dos *fenômenos auto-simbólicos*. É o nome dado por Silberer[5] às visões hipnagógicas que simbolizam um pensamento imediatamente anterior. Flach distingue dois tipos de simbolização hipnagógica. O primeiro agruparia os símbolos bem próximos dos esquemas simbólicos. No segundo, teríamos simples ilustrações do pensamento.

Grosso modo, a distinção essencial que Flach estabelece entre ilustrações, representações esquemáticas, diagramas, sinestesias, fenômenos auto-simbólicos (de um lado) e esquemas simbólicos (de outro) resume-se ao seguinte: os primeiros não exprimem o pensamento, são conectados à ideação por ligações externas, aliás bem fracas (*grosso modo*, o que se chamou ligações por *associação*); os segundos são produto direto do pensamento e sua expressão exata no plano da imagem. Trata-se, assim, de uma admissão da existência de imagens providas de uma função simbólica e de outras que não têm nenhum tipo de função: sobrevivências, ligações fortuitas, estereótipos. Sob o plano dos esquemas simbólicos, Flach restabeleceu as "gravuras" de Binet.

Não compartilhamos de seu ponto de vista. A imagem é uma consciência. Se aceitamos esse princípio, que sentido resta para a associação de idéias? A associação apresenta-se como uma ligação causal entre dois conteúdos. Mas, para ser preciso, não pode haver ligação causal entre duas consciências: uma consciência não pode ser provocada *de fora* por outra consciência; ela constitui a si mesma segundo sua própria intencionalidade, e o único laço que pode uni-la à consciência anterior é um laço de *motivação*. Assim, não é preciso falar de automatismo e de estereótipos. Binet e os psicólogos de Würzburg inclinavam-se a constituir, em face do pensamento, a imagem como um fenômeno desprovido de sentido. Mas, se a imagem é uma consciência, deve, como todas as outras espécies de consciência, caracterizar-se por um sentido próprio. Sua aparição após um pensamento não é jamais o efeito de uma ilusão fortuita; desempenha um papel. Sem dúvida, esse papel é mais fácil de determinar no caso do esquema simbólico que no da gravura. Mas, se nossas premissas são exatas, deve haver uma função para todas as imagens que não se dão como esquemas.

[5] Herbert Silberer: *Der Traum*, Stuttgart, 1919.

Os diagramas deixam-se ligar facilmente aos esquemas simbólicos. Flach o admite, pois, após ter distinguido entre a maior parte dos diagramas e os esquemas simbólicos e de ter recusado que exerçam qualquer outra função a não ser a de "orientação para nossa memória", abre uma exceção para os diagramas cuja estrutura trai uma preocupação dominante da pessoa. A propósito de um diagrama que representava os meses do ano, por exemplo, perguntou-se a uma pessoa por que faltavam três meses: "Porque", foi a resposta, "eram três meses de tédio durante minha infância".

Evidentemente, esse diagrama é claramente simbólico. Mas todos os diagramas, ainda que discretamente, não são assim? Para muitas pessoas, os meses estão dispostos segundo uma linha ascendente, descendente, quebrada, curva, reta, etc. Todas essas disposições têm um sentido que corresponde freqüentemente à maneira com que o ano é dividido pelas atividades profissionais da pessoa. Numa palavra: os diagramas que representam os meses ou os dias da semana para a pessoa exprimem regularmente a maneira pela qual a seqüência dos meses ou dos dias aparece a essa pessoa; é o ano ou a semana aparecendo em sua estrutura concreta. Ocorre a mesma coisa com as sinestesias, ou seja, com o caso em que, por exemplo, uma vogal evoca para a pessoa uma certa cor. A sinestesia nunca é dada como produzida por pura associação. A cor dá-se como o *sentido* da vogal.

"Um senhor de 40 anos, que experimenta cores muito precisas para *a*, *o*, *u*, não experimenta nada em relação ao *i*; ele admite, no entanto, que a rigor se possa ver o som branco ou amarelo, mas acha que "para vê-lo da cor vermelha seria preciso um espírito malformado e uma imaginação perversa"[6].

Quando Flournoy tenta explicar as sinestesias pelo que ele chama de "identidade do fundo emocional", não se dá conta dessa espécie de resistência lógica que experimentamos quando queremos mudar a cor que evoca uma vogal. É que, de fato, a cor se dá como o som "em pessoa" tal qual o "mar obscuro" se dava como

[6] Citado por Flournoy: *Des phénomènes de synopsie*, p. 65.

o proletariado em pessoa. Naturalmente, seria o caso de uma consciência mais afetiva do que intelectual, e a imagem traduziria uma reação pessoal à vogal. Aliás, não se consegue ver por que Flach, o qual admite o sentido simbólico da cor em sua discussão da experiência 14 ("compromisso... havia uma cor de verde-cinza sujo") ou da experiência 21 ("Baudelaire:... Uma mancha de cor azul-esverdeada, no gênero da cor do vitríolo"), não o admite mais quando se trata de uma sinestesia. E, além disso, qual a diferença entre a experiência 21 "Baudelaire" e uma simples sinestesia? Sem dúvida, o esquema simbólico constitui-se em geral como determinação do espaço. Mas isso se origina simplesmente porque as compreensões de ordem puramente intelectual se traduzem com mais facilidade por movimentos. O saber, já o vimos, vem impregnar diretamente as sensações cinestésicas. Mas existe também uma compreensão "pelo coração", e é ela que se exprime pelas sinopsias.

Enfim, convém constatar que as imagens que apresentam todas as características de "gravura" podem desempenhar o papel de esquema simbólico. O próprio Flach reconhece: uma pessoa a quem pede que lhe forneça uma breve caracterização da filosofia de Fichte representa "o eu criando o não-eu para superá-lo" como um operário batendo com o martelo num muro; e Flach é obrigado a confessar que funcionalmente essa ilustração do pensamento é assimilável a um esquema.

Portanto, se pomos de lado os fenômenos do auto-simbolismo, tão duvidosos e difíceis de estudar, um primeiro exame nos conduz a estas duas constatações: primeiro, o domínio do esquema simbólico é muito mais extenso do que Flach supõe; e devemos incluir aí todos os fenômenos vizinhos que ele procurou separar; em segundo lugar, a distinção entre esquema e gravura não está bem nítida: são principalmente casos-limite ligados por formas transitórias; portanto, não se pode conceber que exerçam funções radicalmente diferentes.

Ainda assim, se comparamos um esquema a uma ilustração, encontramos entre esses dois tipos de imagem diferenças consideráveis. Suponhamos que me peçam para definir em algumas palavras o período histórico do Renascimento. Pode ser que eu produza uma imagem indeterminada de movimento, algo como um jato de água que se expande e cessa; posso também ver o crescimento de uma flor. Nos dois casos, chamaremos minha imagem um esquema simbólico. Sem dúvida, essa presença é maior no segundo caso do que no primeiro: além do sentido simbólico, a imagem tem outro sentido que pode ser captado de fora, por exemplo, se a pessoa desenha a imagem. Mas esse sentido suplementar não é pensado por si mesmo: na medida em que é consciente, é ainda uma qualidade que confiro ao objeto.

Mas posso também produzir outra espécie de imagem: por exemplo, posso, ao enunciado da palavra *Renascimento*, "ver" o Davi de Michelangelo. Aqui, a diferença essencial está em que *Davi não é* o Renascimento. Mas torna-se necessário notar que essa diferença ainda não pode ser constatada de fora. Só a pessoa pode dizer se a imagem é simbólica em relação ao Renascimento ou se, de algum modo, é uma imagem *lateral*; só ela pode nos dizer se o Davi de Michelangelo foi pensado por si mesmo ou como símbolo. Vamos supor que o Davi de Michelangelo seja apreendido por si mesmo. Nessa apreensão, é preciso que haja uma intenção particular, já que, precisamente, a apreensão poderia ser simbólica. A apreensão simbolizante conferiria a Davi o sentido "Renascimento"; a apreensão não-simbolizante vai constituí-lo como "estátua de Michelangelo que se encontra em certo museu de Florença, etc.". Se meu fim primeiro fosse dar uma breve definição do que entendo por "Renascimento", seria obrigado a reconhecer que meu pensamento se desviou. Mas esse desvio não poderia ocorrer no nível da imagem constituída: é no nível do saber, no próprio nível da atividade de ideação, que se opera a mudança de direção; e, longe de essa mudança ser provocada pela aparição da imagem, ela é a condição indispensável dessa aparição. É, portanto, um desvio espontâneo que o pensamento concede a si mesmo e que não poderia ser o efeito do acaso ou de um constrangimento exterior: é preciso que esse desvio tenha um sentido funcional. Por que um pensamento que procura tornar presente o conteúdo do conceito "Renascimento" fez esse desvio, por que demorou para formar a imagem dessa estátua?

É conveniente empreender uma descrição da maneira pela qual essa imagem aparece para mim. Observamos de saída que ela se dá como que ligada pela unidade de uma mesma procura das produções anteriores da consciência; numa palavra, esse Davi não se apresenta simplesmente como tal, mas como uma etapa para a compreensão do termo "Renascimento". E esse termo que designa tal etapa é uma rubrica para o conjunto de significações contraditó-

rias da estátua. Num sentido, apresenta-se como uma unidade entre outras cuja coleção constitui a extensão total do termo estudado. É um ponto de partida para uma revisão sistemática de todas as obras de arte que posso conhecer e que foram produzidas no tempo do Renascimento. Mas, por outro lado, a imagem tenta nos deter sobre ela: nesse Davi, posso encontrar a solução do problema. Esse Davi, sem se dar explicitamente como o Renascimento, pretende vagamente encerrar em si próprio o sentido dessa época, da mesma maneira que dizemos, por exemplo: "Se você visitar o castelo de Berlim, vai compreender o sentido da Prússia de Bismarck". No limite dessa pretensão, e por uma espécie de participação, a estátua visada pode aparecer como *sendo* o Renascimento.

Mas essa maneira de *ser* o Renascimento não poderia ter a pureza de um esquema simbólico. No esquema, as determinações espaciais só têm o sentido do conceito que representam, ou, se porventura têm uma significação própria (flor, operário batendo com o martelo), essa significação só tem valor nos limites do conceito simbolizado e como um meio mais sutil de torná-lo presente. Para o Davi, ao contrário, a maneira de aparecer como Davi independe do Renascimento. O próprio sentido de Davi *como* Davi remete a um conjunto de conhecimentos que não nos servem aqui. Essa estátua de Michelangelo oferece-se para mim como o Davi que vi durante minha viagem à Itália, como a obra de um escultor do qual conheço outras obras, como uma produção artística que posso classificar entre outras, etc., e, por fim, como um acontecimento único de minha vida, a partir do qual posso reconstituir toda uma atmosfera, toda uma época desaparecida. Sem dúvida, tudo isso não é explicitado, é um sentido afetivo que poderia ser desenvolvido. Mas é o bastante para esse Davi que, de um certo modo, *é* ou *tende a ser* "o Renascimento", dar-se também como alguma coisa que poderia fazer desviar meu pensamento e me conduzir para longe de minha tarefa atual — em suma, como o correlativo de uma consciência que poderia perder seu equilíbrio e deslizar, por exemplo, para a divagação. De modo que a estátua parece antes *ser* o Renascimento através de um laço místico de participação.

Ao termo dessa breve descrição, parece-nos, portanto, que a imagem de ilustração é produzida como o primeiro tateio de um pensamento inferior e que as ambigüidades de sua significação vêm de incertezas de um pensamento que ainda não se elevou até

a visão clara do que é um conceito. Parece-nos, com efeito, que nossa primeira resposta a uma questão abstrata, pronta para ser corrigida imediatamente, é sempre — ou pelo menos em geral — uma resposta inferior, pré-lógica e empírica. Ao mesmo tempo, essa resposta não tem unidade porque o pensamento está indeciso e vacila entre vários meios — todos igualmente insuficientes — para produzir um conceito. Sócrates pergunta a Hípias: "O que é a Beleza?", e Hípias responde: "É uma bela mulher, um belo cavalo, etc.". Tal resposta parece marcar não apenas uma etapa histórica no desenvolvimento do pensamento humano, mas também uma etapa necessária (se bem que o hábito da reflexão possa encurtá-la) na produção de um pensamento concreto individual. Essa primeira resposta do pensamento toma naturalmente a forma de imagem. Muitas das pessoas interrogadas sobre a natureza da Beleza produziram a imagem da Vênus de Milo; é como se respondessem: "A Beleza é a Vênus de Milo".

Esse, porém, é apenas um dos aspectos da imagem de ilustração: ela é produzida, além disso, por um pensamento ininteligente, que tenta rapidamente reunir o máximo de conhecimento sobre a questão colocada; é como se disséssemos: "A Beleza? Bem: há a Vênus de Milo, há...", e não se vai mais longe por causa das tendências contraditórias que constituem a imagem. Sob esse novo aspecto, em todo o caso, captamos uma segunda maneira que o pensamento possui para representar o conceito: seria apenas a soma das unidades da classe que designa.

Mas o próprio fato de que esses conhecimentos (Vênus de Milo, Davi, etc.) se apresentem sob a forma de imagem e não de modo puramente verbal significa ainda mais. Coloquem alguém numa sala de museu onde estão reunidas várias obras-primas do Renascimento; em seguida, peçam que dê uma breve caracterização do que foi esse período artístico; pode-se apostar que, antes de responder, a pessoa vai dar uma olhada numa das estátuas ou num dos quadros presentes. Por quê? Ela não poderia dizê-lo: é um esforço para observar, para remeter-se à própria coisa e para examiná-la, é um primado concedido à experiência, uma maneira de afirmar um empirismo ingênuo que é, também, uma das etapas inferiores do pensamento. Na ausência dessas obras-primas, a reação será a mesma: vai tentar-se *tornar presente* a estátua de Davi, o que quer dizer que o pensamento tomará a forma da consciência imaginante. Mas

aquilo que o pensamento torna presente em sua pressa é um objeto do qual não sabe bem se *é* a beleza ou um *exemplar* de coisas belas ou se de seu exame pode-se extrair uma compreensão do conceito "beleza". O resultado dessas incertezas é uma imagem que se coloca por si mesma ao mesmo tempo que é uma etapa da compreensão. Além disso, o pensamento vai, pela compreensão verdadeira, deixar bruscamente essa via e, através de um esforço criador, considerar o Renascimento como presente em pessoa: aí aparecerá o esquema. Em suma, o que mudou não foi o papel da imagem, que é sempre o de correlativo de uma consciência; foi a natureza do pensamento. Portanto, a partir da imagem de ilustração há dois caminhos possíveis: um pelo qual o pensamento se perde em divagações abandonando a primeira instrução, e outro que o conduz até a compreensão propriamente dita. É essa aniquilação sempre possível do pensamento no nível da imagem que impressionou psicólogos como Binet e os levou a concluir que a imagem era um incômodo para o pensamento. Mas esse desequilíbrio do pensamento é responsabilidade do próprio pensamento e não da imagem.

3. Imagem e pensamento

Não procuraremos saber se todo pensamento irrefletido assume a forma de imagem. Basta ter constatado que a imagem é como uma encarnação do pensamento irrefletido. A consciência imaginante representa um certo tipo de pensamento: um pensamento que se constitui em e por seu objeto. Todo pensamento novo concernente a esse objeto apresentar-se-á, na consciência imaginante, como uma nova determinação apreendida sobre o objeto. Mas, naturalmente, trata-se apenas de quase-apreensão. De fato, o pensamento não se constata sobre o objeto, e sim *aparece objeto*. Se o desenvolvimento de uma idéia se faz sob a forma de uma série de consciências imaginantes sinteticamente ligadas, ele produzirá para o objeto enquanto imagem uma espécie de vida. Aparecerá ora sob um aspecto, ora sob outro, ora com tal determinação, ora com tal outra. Julgar que um cocheiro cujo rosto representamos obscuramente tenha bigodes é ver aparecer seu rosto com bigodes. Há uma forma imaginante do julgamento que é a adição ao objeto de qualidades novas, acompanhada pelo sentimento de arriscar-se, de engajar-se ou de assumir responsabilidades. Essas poucas observações nos permitem esboçar uma solução do problema das relações da imagem com o conceito. Se, no modo imaginante, pensamos em objetos individuais, serão esses mesmos objetos que irão aparecer à nossa consciência. Irão aparecer como são, isto é, como realidades espaciais com determinações de forma, de cor, etc. Não terão jamais, além disso, essa individualidade e essa unicidade que caracterizam os objetos da percepção. Haverá contaminações, uma espécie de vagueza, de indeterminação fundamental: tentamos explicar essa estrutura essencial da imagem na terceira parte deste trabalho. Ao mesmo tempo, o objeto se dá como não estando aí em pessoa, como *objeto ausente*. Seja o que for, ele é a forma assumida pelo pensamento para aparecer à nossa consciência. Se agora pensamos numa classe, como "cavalo", "homem", etc., é a própria classe que irá aparecer. Na verdade, é raro que pensemos numa classe isolada. A maior parte do tempo, nossos pensamentos são estabelecimentos de relações entre classes. Pode-se dizer que o pensamento num conceito isolado é sempre o resultado de exercícios artificiais. Entretanto, esse pensamento é sempre possível e podem produzir-se três casos: no primeiro, falta-nos o sentido do conceito procurado, ou vamos abordá-lo indiretamente. Nesse caso, nossas primeiras aproximações se apresentarão sob a forma de objetos individuais pertencentes à extensão do conceito. Se procuro pensar o conceito "homem", poderei orientar-me produzindo a imagem de um homem particular ou a imagem de tal geografia representando o homem branco, etc. No capítulo anterior, tentamos explicar-nos sobre esse tipo de pensamento. Mas pode ser que nosso pensamento, na seqüência, venha captar diretamente o próprio conceito. Este — trata-se agora do segundo caso — poderá aparecer então sob a forma de um objeto no espaço. Mas tal objeto não será individualizado, não será este ou aquele homem, será *o homem*, a classe convertida em homem. O objeto de nossa consciência imaginante será, naturalmente, um homem indeterminado, que não terá nada em comum com a imagem compósita de Galton, mas cuja indeterminação é sua própria essência. Será como a consciência fugaz de ter um homem diante de si, sem que se possa ou se queira saber seu aspecto, sua cor, seu tamanho, etc. Essa maneira de abordar o conceito em extensão é, sem dúvida, de um nível de pensamento ainda bastante baixo. Mas, se em terceiro lugar nós o abordamos imediatamente como compreensão, isto é, como sistema de relações, ele irá apare-

cer-nos então como um conjunto de puras determinações do espaço que só terão a função de o *apresentar* — ou seja, assumirá a forma de um esquema simbólico. Mas conceitos como "homem", "cavalo", etc. são por demais carregados do sensível e muito pobres em conteúdo lógico para que nos elevemos constantemente a esse terceiro estágio. O esquema simbólico só aparece com um esforço de compreensão, isto é, por ocasião de pensamentos abstratos. Essas três maneiras que o conceito possui de aparecer ao pensamento irrefletido correspondem, portanto, a três atitudes nitidamente definidas da consciência. Na primeira, eu me oriento, eu procuro à minha volta. Na segunda, permaneço entre os objetos, mas faço aparecer a própria classe, a coleção desses objetos enquanto tal, à minha consciência. Na terceira, eu me desvio nitidamente das coisas (como unidades ou como coleção) a fim de me voltar para as relações. Assim, as relações do conceito e da imagem não colocam nenhum problema. Na verdade, não há *os* conceitos e *as* imagens. Mas há duas maneiras de aparecer para o conceito: como puro pensamento no terreno reflexivo e como imagem no terreno irrefletido.

Uma questão mais grave se impõe: na imagem, o pensamento se constitui a si mesmo como coisa. Não vai com isso sofrer profundas modificações? Pode-se admitir que um pensamento puro refletido e um pensamento espacializado tenham rigorosamente a mesma significação; o pensamento enquanto imagem não seria uma forma inferior de pensamento? A bem dizer, é preciso distinguir dois casos, e essa maneira que o pensamento tem de estar aprisionado numa representação espacial terá conseqüências diferentes para o curso posterior da consciência, quer esta suporte com dificuldade esse desdobramento e procure libertar-se, quer se deixe absorver pela imagem como a água pela areia. No primeiro caso, a pessoa, no momento em que forma a imagem, tem consciência da insuficiência desse modo de pensar e procura libertar-se. Eis aqui, por exemplo, uma observação interessante de R. A., professor-adjunto de filosofia:

"Tive a impressão de atingir a plena compreensão do pensamento essencial de Brunschvicg ao ler as páginas de *A orientação do racionalismo* que retomam o tema de Schopenhauer: 'Só há objeto para o espectador'. Quando, ultrapassando a ordem do conhecimento, Brunschvicg, na própria ordem do ser, faz derivar as duas realidades correlativas (sujeito e objeto) de uma atividade espiritual, de uma corrente original, acreditei captar o ponto extremo de

seu pensamento, e lembro-me de uma imagem que ilustrava, de algum modo, o esforço de minha inteligência. No centro, uma espécie de representação esquemática, geométrica, de um movimento, e em seguida, mais além, dos dois lados dessa linha móvel, dois pontos simétricos, ou melhor, dois pequenos círculos bem semelhantes ao círculo interior de um alvo. Sem dúvida, essa imagem não estava no primeiro plano de uma consciência clara. No entanto, eu a distinguia, mas sentia-a de modo insuficiente porque estava manchada ainda por um resto de materialidade; parece-me, porém, que minha impressão de compreender provinha essencialmente do movimento do pensamento para captar a imagem e ultrapassá-la. Sentia que, se eu pudesse pensar o equivalente espiritual dessa imagem sem ajuda de nenhuma representação sensível, então compreenderia verdadeiramente Brunschvicg, pois eu teria visto 'com os olhos da alma' a natureza e o espírito (em seu segundo sentido) saírem desse *élan* primitivo e criador"[7].

A descrição de R. A. não deixa nenhuma dúvida de que estamos em presença de um esquema simbólico. Se nos reportarmos aos capítulos anteriores, veremos que todas as características do esquema estão aqui. Mas a consciência de R. A. contém uma determinação a mais, que ainda não tínhamos encontrado em nenhuma das descrições de Flach: o esquema se dá como provisório, insuficiente, como uma etapa a ultrapassar. Mas não dizíamos que o esquema simbólico *era* a essência do que ele representava? De que forma, então, é possível que ele se dê ao mesmo tempo como sendo essa essência (a gênese num movimento espiritual do par-objeto) e como não sendo essa essência? Parece, no entanto, que essa estrutura da consciência é muito freqüente nos filósofos, ou seja, nos homens que têm um grande hábito de "pensar sobre o pensamento", como diz Goethe, isto é, que estão profundamente penetrados pelo caráter imaterial do pensamento, que sabem de longa data que ele escapa a todo esforço para representá-lo, defini-lo, cristalizá-lo, e que, por conseguinte, só de modo sóbrio e com alguma repugnância usam comparações e metáforas quando falam dele. O esquema simbólico aparece assim, neles, não mais como sendo seu pensamento, mas antes como o aspecto mais superficial e mais enganoso.

---

[7] Reencontrei depois em muitos estudantes e professores esse esforço para ultrapassar a imagem no próprio momento em que a formamos. Obtive, de modo marcante, uma interessante observação de L. de R., estudante de filosofia.

Sem dúvida, o pensamento está presente aí de modo íntegro, mas sob uma forma que poderia enganar. Em conseqüência, o esquema se dá como um exterior fugaz do pensamento, e o pensamento aparece como algo que não pode ser esgotado por nenhum dos "exteriores" que irá adotar e, finalmente, como radicalmente heterogêneo a suas aparições.

Para o pesquisador, podem surgir duas atitudes em relação a seu próprio pensamento. Ele pode contentar-se em captar um esquema como uma direção possível, como a porta aberta para uma série de pesquisas ulteriores, a indicação de uma natureza a ser captada para além dos aspectos materiais. Nesse caso, o esquema possui um dinamismo próprio que vem do fato de que comporta sua própria superação. Mas, ao mesmo tempo, a *compreensão* não é dada em ato, ela é apenas esboçada como possível, como estando no fim da libertação de todas as imagens. Com freqüência, a compreensão é *só isto*: o esquema mais a idéia que se poderia, que seria necessário, levar mais longe.

Ou, então, o sujeito efetua realmente as operações que devem libertar seu pensamento dos entraves materiais. Ele se desprende desse esquema, conservando, porém, o pensamento. Mas, se permanece na atitude irrefletida, isto é, se tem apenas consciência *do* objeto (essência particular ou universal, relações entre essências, etc.) sobre o qual forma pensamentos, só poderia desviar-se de um esquema simbólico para construir outro, e assim por diante até o infinito. Cedo ou tarde, ele irá parar nessas operações. Mas essa parada não tem importância se o sujeito mantém presente o descontentamento com a imagem, se, no momento em que vai parar, ele pode dizer a si mesmo aquilo que Gide deseja escrever no fim de *Os moedeiros falsos*: "Poderia continuar". Nesse caso, então, a essência que procuramos captar aparece como não estando em nenhuma das formas que ela assumiu, nem na infinidade daquelas que poderia ter assumido. Ela é *outra*, radicalmente outra. E, pelo próprio fato de que o *sujeito não deixa de afirmar essa heterogeneidade*, todos esses revestimentos de imagens, todos esses esquemas não oferecem perigo ao pensamento. O pensamento, todavia, ainda que possamos nos exprimir sobre ele sem ter conta das imagens nas quais ele se revela, jamais nos é acessível diretamente se não tomamos antes a atitude imaginante que o forma. Iremos sempre de imagem em imagem. A compreensão é um movimento que nunca se

conclui, é a reação do espírito a uma imagem através de outra imagem, e a essa através de outra imagem, e assim por diante, em linha contínua, até o infinito. Para substituir essa regressão infinita pela intuição simples de um pensamento nu, é preciso operar uma mudança radical de atitude, uma verdadeira revolução, ou seja, passarmos do plano irrefletido para o plano refletido. Nesse plano, o pensamento dá-se como pensamento ao mesmo tempo que aparece; assim, ele torna-se inteiramente transparente para si mesmo. Mas jamais poderíamos encontrar nenhuma via de passagem que permita elevar-se progressivamente da irreflexão ao pensamento refletido, ou seja, da idéia enquanto imagem à idéia enquanto idéia. O ato simples de intelecção no plano refletido tem como correlativo a idéia infinita de aproximação por símbolos no plano da irreflexão. Dessa equivalência resulta que os dois processos, nos dois planos, se equivalem para o progresso do conhecimento.

É completamente diferente quando o esquema absorve o pensamento e apresenta-se como *sendo* ele próprio a essência ou a relação que se quer determinar. *O pensamento irrefletido é uma possessão*. Nesse plano, pensar uma essência, uma relação, é produzi-las "em carne e osso", constituí-las em sua "realidade viva" (e naturalmente sob a "categoria da ausência" que definimos no primeiro capítulo de nossa primeira parte) e, ao mesmo tempo, vê-las, possuí-las. Mas também é constituí-las *sob uma certa forma* e considerar essa forma como exprimindo exatamente sua natureza, como *sendo* sua natureza. Aqui, o pensamento se encerra na imagem, e a imagem se dá como adequada ao pensamento. Daí um desvio — possível a qualquer momento — do curso ulterior da consciência. Com efeito, o objeto considerado (essência, relação, complexo de relações, etc.) não se apresenta apenas como uma estrutura ideal: é também uma estrutura material. Ou melhor, estrutura ideal e estrutura material formam uma coisa só. Mas a estrutura material implica certas determinações de espaço, certas simetrias, certas relações de posição, algumas vezes até mesmo a existência de coisas ou de personagens (vejam mais acima, por exemplo, o operário que bate com o martelo). Enquanto a evolução dessas determinações permanece regida pelo *sentido ideal* da imagem, enquanto as transformações do esquema permanecem comandadas por aquelas que vêm do pensamento, o desenvolvimento da idéia não se altera. Mas tal subordinação das estruturas materiais às estruturas ideais só é possível se captarmos as estruturas materiais como não esgotando as

estruturas ideais, se colocarmos uma independência relativa de umas em face das outras. Isso só se produz na atitude que descrevemos nas páginas precedentes quando o sujeito, ainda que em atitude irrefletida, guarda uma espécie de lembrança vaga, de saber vazio que toca a natureza da idéia pura em geral. Na imensa maioria dos casos, porém, a estrutura material se dá como *sendo* a estrutura ideal, e o desenvolvimento da figura, do esquema, é dado em sua natureza espacial como rigorosamente idêntico ao desenvolvimento da idéia. Vemos o perigo; basta uma leve preferência, basta considerar um instante as relações espaciais do esquema por si mesmas e deixá-las afirmarem-se ou modificarem-se segundo as leis próprias da espacialidade: o pensamento sofre então um desvio irremediável, não mais seguimos diretamente a idéia, pensamos por analogia. Parece-nos que essa insensível degradação do pensamento era uma das mais freqüentes causas de erro, particularmente em filosofia e em psicologia.

Na atitude imaginante, com efeito, encontramo-nos na presença de um objeto que se dá como análogo aos que podem aparecer-nos na percepção. Esse objeto, na medida em que é constituído como uma *coisa* (puras determinações do espaço geométrico, objeto usual, planta, animal, pessoa), é o correlativo de um certo saber (empírico — leis físicas, biológicas — ou *a priori* — leis geométricas), que serviu para constituí-lo, mas não se esgotou nessa tarefa de constituição. Tal saber preside aos desenvolvimentos ulteriores da imagem, é ele que os orienta nesta ou naquela direção, ou que resiste quando queremos modificar a imagem arbitrariamente. Numa palavra: se constituo a imagem de um objeto, o objeto tende a comportar-se como imagem tal qual fazem na realidade os outros objetos da mesma classe. Flach cita bons exemplos, mas parece não compreender sua importância. "A pessoa representa, por exemplo, bolas lançadas ao ar. Então sente em seus membros a resistência que o ar opõe às bolas para impedi-las de subir. Não fizemos pesquisas mais profundas sobre as sinestesias porque verificamos que esses fenômenos pertencem propriamente à intuição e não constituem uma característica importante do esquema simbólico. Eles distinguem-se também dos casos de ilustrações de pensamento por simples associação."

Na realidade, no excelente exemplo citado por Flach, não se trata de modo algum de associações, mas de explicação de um

saber que só toma consciência de si mesmo sob a forma de imagem. A pessoa só visa em pleno conhecimento de causa a trajetória das bolas lançadas ao ar. Mas não poderia pensar essa trajetória sem, ao mesmo tempo, pensar na resistência do ar; e essa última o corpo, ainda que não tenha *desejado* expressamente representá-la, vai imitar como o complemento indispensável do objeto. Deste modo, a imagem, entregue a si mesma, tem suas próprias leis de desenvolvimento, que por sua vez dependem do saber que serviu para constituí-la. Eis uma observação que vai esclarecer tudo melhor:

"Querendo falar de um carro que subia com facilidade as encostas, eu procurava uma expressão que tornasse abstrato — não-formulado — este julgamento que eu considerava cômico: 'O carro sobe as encostas como se fosse atraído pela gravidade, como se caísse para o alto e não para baixo'. Criei uma imagem: via o carro subindo uma encosta; tinha a sensação de que subia sozinho e sem motor. Mas não podia imaginar essa inversão da gravidade; a imagem resistia e só me oferecia um equivalente: eu tinha o sentimento obscuro da presença no alto da encosta de um objeto mal definido, uma espécie de ímã que atraía o objeto. Como essa imagem não era a que eu queria produzir, o resultado era algo flutuante, e eu não conseguia encontrar a expressão adequada. Tive então de procurar uma saída engenhosa e disse: 'Somos obrigados a usar o freio na subida'. Essa introdução de um elemento novo modificou minha imagem, dando-lhe uma nuance totalmente diversa, embora os elementos permanecessem os mesmos; em vez de ser atraído por um ímã, agora era o próprio carro que subia a encosta; não era mais uma máquina, mas um ser animado que se deslocava espontaneamente e cujo ardor eu devia moderar".

Nesse exemplo, a pessoa quis construir, como intermediário entre o pensamento abstrato "inversão da gravidade" e sua expressão verbal, uma imagem concreta cujo traço essencial penetraria no discurso. Mas tal imagem não se deixou construir porque sua natureza contradizia os saberes concretos que presidiram sua formação; sua estrutura era falha, deslizava-se para a direita e para a esquerda, chegava-se ao carro-animal vivo, ao carro imantado, mas essa gravidade invertida ficava apenas na concepção, não era captada como imagem. Em relação a essas leis concretas que presidem o desenvolvimento individual de cada imagem, nada é mais típico que a transformação do carro em ser animado de acordo com a frase "Somos

obrigados a usar o freio na subida". Esse carro que precisava ser freado na subida deixava de ser, por causa disso, uma máquina. O fato de imaginar o freio e essas circunstâncias completava-se espontaneamente pela adjunção de uma espécie de força viva à máquina que era freada. Assim, embora o espírito esteja sempre livre para fazer variar qualquer elemento da imagem, não se deve acreditar que ele possa alterar, ao mesmo tempo, todos os elementos à sua vontade. Tudo se passa como se as transformações da imagem estivessem rigorosamente regidas por leis de *compossibilidade*. Tais leis não podem ser determinadas *a priori* e dependem dos saberes que entram em combinação.

Agora voltemos a nosso problema: quando produzo, durante minhas reflexões, uma imagem do tipo daquelas que Flach denomina "simbólicas" (quer se trate de um esquema, quer se trate de outra representação), tudo indica que ocorre nessa imagem um conflito entre o que ela é e o que ela representa, entre as possibilidades de desenvolvimento que vêm da idéia que ela encarna e seu dinamismo próprio. De um lado, pedras, um martelo, uma flor podem ser símbolos de uma porção de essências abstratas; de outro, essa flor, essas pedras, esse martelo têm sua própria natureza e tendem a desenvolver-se como imagem, de acordo com essa natureza. Quando mantenho no próprio seio das imagens esse descontentamento em relação às imagens de que já falamos, o pensamento não sofre com essa ambigüidade porque não dou tempo para que a imagem se desenvolva seguindo suas próprias leis e a abandono logo depois de tê-la formado; não estou mais contente com ela. Sempre prestes a afundar-se na materialidade da imagem, o pensamento escapa colando-se a outra imagem, passando dessa para outra e assim por diante. Na maior parte dos casos, porém, essa desconfiança em relação à imagem, que é como uma lembrança da reflexão, não se manifesta. Nesse caso, as leis de desenvolvimento características da imagem são freqüentemente confundidas com as leis da essência considerada. Se tal essência aparece sob a forma de uma pedra que rola ao longo de uma ponte, a queda da pedra, que tira toda a sua necessidade de meu saber físico, desenvolve e reforça o símbolo, conferindo-lhe seu rigor. A próxima observação irá mostrar os perigos dessa substituição: "Eu gostaria de me convencer da idéia segundo a qual todo oprimido ou todo grupo de oprimidos extrai, da própria opressão que sofre, forças para libertar-se. Mas tinha a nítida impressão de que essa teoria era arbitrária, e isso me incomodava.

Fiz um novo esforço de reflexão: nesse momento surgiu a imagem de uma mola comprimida. Ao mesmo tempo, sentia em meus músculos a força latente da mola. Ela ia soltar-se violentamente porque fora comprimida fortemente. Durante um momento, senti tornar-se óbvia a necessidade da idéia que, um pouco antes, não conseguira persuadir-me"[8].

Vê-se do que se trata: o oprimido *é* a mola. Mas, por outro lado, *nessa* mola comprimida já podíamos ler de modo evidente a força com que iria soltar-se: uma mola comprimida representa claramente a energia potencial. Essa energia potencial será evidentemente a do oprimido, já que o oprimido *é* a mola. Vê-se claramente aqui a contaminação entre as leis da imagem e as da essência representada. É a mola que torna *presente* tal idéia de energia potencial que aumenta proporcionalmente à força exercida sobre o objeto, é na mola que a idéia será apreendida. Mudemos o termo de comparação, coloquemos em lugar da mola um organismo, por exemplo, e teremos uma intuição absolutamente inversa, algo que podemos expressar assim: "A opressão envilece e degrada aqueles que a sofrem". No entanto, a imagem da mola em si mesma, encarada pura e simplesmente como imagem da mola, não poderia ser suficiente para persuadir-nos. Sem dúvida, a mola acumula força. Mas nunca o bastante para poder desembaraçar-se do peso que está em cima dela, pois a força acumulada por ela é *sempre inferior* àquela que a comprime. A conclusão a ser lida agora nessa imagem seria a seguinte: "O oprimido ganha força e valor devido à opressão, mas não conseguirá jamais libertar-se do jugo".

Na verdade, como pude me dar conta, reproduzindo em mim mesmo o esquema da mola, ainda há mais. A imagem está falseada pelo sentido: a energia que se acumula na mola comprimida não é sentida como um puro armazenamento passivo, mas como uma força viva que cresce *com o tempo*. Aqui, a imagem da mola não é mais uma simples imagem da mola. Tornou-se algo indefinível: uma imagem de uma mola viva. Aí está, sem dúvida, uma contradição, mas acreditamos ter mostrado na terceira parte que não há imagem sem contradição íntima. É nessa e por essa contradição que se constitui a impressão de evidência. Assim, a imagem traz consigo um poder persuasivo de aspecto enganoso, que provém da ambigüidade de sua natureza.

---

[8] Observação de R. S., estudante.

4. Imagem e percepção

No começo desta obra, mostramos as dificuldades suscitadas pela tentativa de constituir a percepção como um amálgama de sensações e imagens. Agora já podemos compreender por que essas teorias são inadmissíveis: é que a imagem e a percepção, longe de serem dois fatores psíquicos elementares de qualidade semelhante que entrariam simplesmente em combinações diferentes, representam as duas grandes atitudes irredutíveis da consciência. Segue-se que uma exclui a outra. Já observamos que, quando visávamos Pierre como imagem através de um quadro, deixávamos por causa disso de *perceber* o quadro. Mas a estrutura das imagens ditas "mentais" é a mesma das imagens cujo *analogon* é externo: a formação de uma consciência imaginante é acompanhada, nesse caso como no precedente, por uma aniquilação da consciência perceptiva, e vice-versa. Enquanto eu *olho* essa mesa, não posso formar a imagem de Pierre; mas, se de repente o Pierre irreal surge diante de mim, a mesa que está sob meus olhos se dissipa, sai de cena. Desse modo, os dois objetos, a mesa real e o Pierre irreal, podem apenas alternar-se como correlativos de consciências radicalmente distintas: nessas condições, como a imagem poderia ajudar a formar a percepção?

Fica evidente que eu *percebo* sempre *mais* e de *maneira diferente* daquela que *vejo*. É esse fato incontestável — o qual nos parece constituir a própria estrutura da percepção — que os antigos psicólogos tentaram explicar pela introdução de imagens na percepção, isto é, supondo que completamos a contribuição estritamente sensível projetando sobre os objetos qualidades irreais. Naturalmente, essa explicação exigia que fosse possível uma assimilação rigorosa — pelo menos teoricamente — entre a imagem e o objeto. Se é verdade que há nisso, como tentamos mostrar, um enorme contra-senso, é preciso buscar novas hipóteses. Iremos limitar-nos a indicar as direções possíveis para essa pesquisa.

Em primeiro lugar, os trabalhos de Köhler, Wertheimer e Koffka permitem explicar, pela persistência de estruturas formais através de nossas variações de posição, certas constantes anômalas da percepção. Sem dúvida, um estudo aprofundado de tais formas nos permitiria compreender por que percebemos de *maneira diferente* daquela com que vemos.

Resta explicar por que a percepção contém *mais*. O problema seria simples se quiséssemos, de uma vez por todas, renunciar a esse ente de razão que é a sensação. Poderíamos dizer então, com Husserl, que a percepção é o ato pelo qual a consciência se põe na presença de um objeto no tempo e no espaço. Ora, na própria constituição desse objeto entra uma porção de intenções vazias que não se colocam objetos novos, mas que determinam o objeto presente em relação a aspectos não percebidos no presente. Por exemplo, é claro que esse cinzeiro bem aqui a meu lado tem um "fundo", que ele repousa *com esse fundo* sobre a mesa, que esse fundo é de porcelana branca, etc. Esses diversos conhecimentos surgem quer de um saber mnêmico, quer de inferências antepredicamentais. Mas é preciso prestar atenção ao fato de que esse saber, seja qual for sua origem, permanece não-formulado, antepredicamental — não porque seja inconsciente, mas porque adere ao objeto, porque se funde ao ato de percepção. O que é visado não é nunca explicitamente o aspecto invisível da coisa, mas é um determinado aspecto visível da coisa a que corresponde um aspecto invisível, é a face superior do cinzeiro enquanto a própria estrutura da face superior implica a existência de um "fundo". Evidentemente, são essas intenções que dão à percepção sua plenitude e riqueza. Sem elas, Husserl vai observá-lo com exatidão, os conteúdos psíquicos permaneceriam "anônimos". Mas elas não deixam de ser menos radicalmente heterogêneas para as consciências imaginantes: elas não formulam nada, não colocam nada à parte e se limitam a projetar no objeto, a título de estrutura constituinte, qualidades apenas determinadas, quase simples possibilidades de desenvolvimento (como o fato de que uma cadeira tem dois pés além daqueles que vemos; de que os arabescos do papel de parede se prolongam por trás do armário; de que esse homem que vejo de costas poderia estar de frente, etc.). Vemos que não se trata aqui de uma imagem caída no inconsciente, nem de uma imagem reduzida.

Sem dúvida, essas intenções podem dar origem a imagens, e aí está, provavelmente, a origem do erro que denunciamos. Elas são a própria condição de toda imagem concernente aos objetos da percepção, no sentido em que todo saber é a condição das imagens correspondentes. Se, porém, quero representar para mim o papel de parede *por trás* do armário, as intenções vazias implicadas na percepção dos arabescos visíveis vão destacar-se, colocar-

se por si mesmas, *explicitar-se* e *degradar-se*. Ao mesmo tempo, elas cessarão de fundir-se ao ato perceptivo para constituir-se num ato *sui generis* da consciência. Do mesmo modo, os arabescos escondidos não constituirão mais uma qualidade dos arabescos visíveis — a saber, a de *ter uma seqüência,* de *continuar sem interrupção*. Mas aparecerão isoladamente para a consciência, como um objeto autônomo.

Portanto, há na percepção a incitação para uma infinidade de imagens; mas estas só podem constituir-se ao preço da aniquilação das consciências perceptivas.

Em resumo, podemos dizer que a atitude imaginante representa uma função particular da vida psíquica. Se uma certa imagem aparece em vez de simples palavras, de pensamentos verbais ou de pensamentos puros, não é nunca o resultado de uma associação fortuita: trata-se sempre de uma atitude global e *sui generis* que tem um sentido e uma utilidade. É absurdo dizer que imagem pode prejudicar ou frear o pensamento, pois isso equivale a dizer que o pensamento prejudica a si mesmo, perde-se por si mesmo em desvios e meandros — já que não há oposição entre imagem e pensamento, mas apenas a relação de uma espécie com o gênero que a subsume. O pensamento toma a forma de imagem quando quer ser intuitivo, quando quer fundar suas afirmações sobre a *visão* de um objeto. Nesse caso, tenta fazer o objeto comparecer diante de si, para *vê-lo,* ou melhor, para *possuí-lo*. Mas essa tentativa em que todo pensamento se arriscaria a cair é sempre um fracasso: os objetos são afetados por um caráter de irrealidade. Disso resulta que nossa atitude diante da imagem vem a ser radicalmente diferente de nossa atitude diante das coisas. O amor, o ódio, o desejo serão quase-amor, quase-ódio, etc., assim como a observação do objeto irreal é uma quase-observação. Esse comportamento diante do irreal será o objeto de nosso estudo, agora, sob o nome de vida imaginária.

QUARTA PARTE

A vida imaginária

1. O objeto irreal

O ato de imaginação, como acabamos de ver, é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil, uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades. Dessa forma, a criança, em seu leito, age sobre o mundo com ordens e preces. A essas ordens da consciência os objetos obedecem: aparecem. Mas têm um modo de existência muito particular, que iremos tentar descrever.

No início, minha encantação tendia a conseguir os objetos em sua inteireza, a reproduzir sua existência integral. Em conseqüência, esses objetos não aparecem, como na percepção, sob um ângulo particular; eles não se oferecem de *um ponto de vista*; tento fazê-los nascer tal como eles são. Eu não tenho o que fazer com Pierre "visto às sete horas da noite, de perfil, sexta-feira passada", nem com "Pierre visto ontem de minha janela"[1]. O que eu quero, o que obtenho, é tão-somente Pierre. Isso não quer dizer que Pierre vai deixar de aparecer numa certa posição, talvez até mesmo num determinado lugar. Mas os objetos de nossas consciências imaginantes são como silhuetas desenhadas por crianças: o rosto é visto de perfil, e, no entanto, há dois olhos que foram desenhados. Numa palavra: os objetos enquanto imagens são vistos de vários lados ao mesmo tempo;

---

[1] Pode ocorrer, no entanto, que eu procure precisamente representar para mim este ou aquele aspecto de Pierre. Mas será preciso então uma especificação particular.

ou melhor — pois essa multiplicação dos pontos de vista, dos lados, não dá conta com exatidão da intenção imaginante —, eles são "presentificados" sob um aspecto totalizante. De algum modo, há como que um esboço de um ponto de vista sobre eles, que se dissipa, que se dilui. Não são sensíveis, mas antes quase-sensíveis.

Quanto ao resto, o objeto como imagem é um irreal. Sem dúvida, está presente, mas, ao mesmo tempo, está fora de alcance. Não posso tocá-lo, não posso mudá-lo de lugar — ou melhor, posso sim, mas com a condição de fazê-lo irrealmente, de renunciar a servir-me de minhas próprias mãos, para recorrer a mãos fantasmas que distribuirão sobre esse rosto golpes irreais: para agir sobre estes objetos irreais, é preciso que eu me desdobre, que me *torne irreal*. Mas, além disso, nenhum desses objetos solicita de mim nenhuma ação, nenhum comportamento. Não são pesados, nem opressivos, nem incômodos: são pura passividade, espera. A fraca vida que insuflamos neles vem de nós, de nossa espontaneidade. Se nos desviamos deles, aniquilam-se; no próximo capítulo, veremos que são totalmente *inativos*: termos últimos, não são nunca termos de origem. Mesmo entre si, não são causa nem efeito.

Talvez se queira objetar a esse desdobramento de imagens "por associação", que supõe uma espécie de passividade do espírito. Se represento para mim um assassinato, "vejo" a faca ser enterrada; "vejo" o sangue correr e o corpo da vítima cair. Sem dúvida; mas não os vejo apesar de mim mesmo: eu os produzo espontaneamente *porque sonho com isso*. Esses detalhes não surgem em conseqüência de uma tendência do objeto a completar-se automaticamente no sentido em que Wolff declara: *Reditur integra perceptio*, mas em conseqüência de uma nova consciência formada sobre o objeto da imagem. É o que mostram muito bem os trabalhos de Janet sobre os psicastênicos: o caráter trágico da obsessão vem de que o espírito se força a reproduzir o objeto do qual tem medo. Não há reaparição mecânica da imagem obsessiva nem monoideísmo no sentido clássico do termo — mas a obsessão é *desejada*, reproduzida por uma espécie de vertigem, por um espasmo da espontaneidade.

Esse objeto passivo, que é mantido em vida artificial, mas que, a qualquer momento, está prestes a dissipar-se, não poderia preencher os desejos. Entretanto, não é inútil: constituir um objeto irreal é uma maneira de enganar por um instante os desejos para exasperá-

los em seguida, um pouco como a água do mar faz com a sede. Se desejo ver um amigo, vou fazer com que apareça irrealmente. É uma maneira de *encenar* a satisfação. Mas a satisfação é apenas encenada, pois meu amigo não está presente de fato. Eu não dou nada ao desejo; mais ainda: é o desejo que constitui o objeto na maior parte dos casos; à medida que ele projeta o objeto irreal diante de si, ganha precisão enquanto desejo. No início, é apenas Pierre que desejo ver. Mas meu desejo torna-se desejo daquele sorriso, daquela fisionomia. Assim, ele se limita e se exaspera ao mesmo tempo, e o objeto irreal é precisamente — pelo menos no que concerne a seu aspecto efetivo — a limitação ou exasperação desse desejo. Não passa de uma miragem, e o desejo, no ato imaginante, nutre-se de si mesmo. Ou melhor, o objeto enquanto imagem é uma *falta definida*; desenha-se no vazio. Um muro branco como *imagem* é um muro branco que *falta na percepção*.

Não queremos dizer que o próprio Pierre seja irreal. É um ser de carne e osso que está em seu quarto em Paris neste minuto. As intenções imaginantes que o visam são igualmente reais, e real também é o *analogon* afetivo-motor que animam. Não precisamos acreditar que há dois Pierre, o Pierre real da rua de Ulm e o Pierre irreal que é o correlativo de minha consciência atual. O único Pierre que conheço e que viso é aquele real, que habita de fato esse quarto real de Paris. É esse o que invoco e que me aparece. Mas ele não me aparece *aqui*. Não neste quarto onde escrevo. Ele me aparece em seu quarto real, onde vive realmente. Mas então não há mais irreal? É preciso deixar claro: Pierre e seu quarto, reais na medida em que estão situados em Paris, a 300 quilômetros reais de minha posição real, perdem essa condição quando me aparecem agora. Mesmo que eu pensasse durante a evocação da imagem de Pierre: "Infelizmente ele não está aqui", isso não quer dizer que eu distinga entre Pierre enquanto imagem e Pierre em carne e osso. Só há um Pierre, e é precisamente aquele que não está aí; *não estar aí* é sua qualidade essencial: num momento Pierre é dado para mim como estando na rua D... isto é, como ausente. E esse absenteísmo de Pierre, que percebo diretamente e constitui a estrutura essencial de minha imagem, é precisamente uma nuance que vai marcá-la inteiramente, é o que chamamos sua irrealidade.

De um modo geral, não apenas a própria matéria do objeto é irreal: todas as determinações de espaço e tempo às quais está submetido participam dessa irrealidade.

Quanto ao espaço, não há dúvida. Todo mundo pode ver que o espaço da imagem não é o da percepção. Mas, como permanecem algumas dificuldades em relação a um certo número de casos particulares, é preciso esboçar uma discussão geral do problema. Se de repente eu me lembro de meu amigo Pierre, eu o "vejo" com seu terno cinza, com esta ou aquela atitude. Na maior parte do tempo, porém, ele não vai aparecer para mim num lugar determinado. Não é que haja falta de determinação de espaço, já que Pierre tem certas qualidades de posição. Mas as determinações *topográficas* são incompletas ou estão ausentes totalmente. Somos tentados a dizer: Pierre aparece-me à esquerda, a alguns metros de mim, à altura de meus olhos, de minhas mãos. Muitas descrições feitas por pessoas instruídas (por ocasião das pesquisas dos psicólogos de Würzburg ou do sr. Spaier) comportam a menção dessas pretensas localizações. Mas é fácil apontar o erro dessas pessoas: admitindo que Pierre apareça à minha esquerda, ele não vai aparecer na mesma hora à direita desta poltrona que está realmente à minha frente. Vemos, portanto, que tal localização é ilusória. A explicação é que, para surgir Pierre como imagem, devemos *informar* certas impressões cinestésicas que nos ensinam sobre os movimentos de nossas mãos, de nossos olhos, etc. Tentamos descrever o processo dessas "animações" na terceira parte deste trabalho. Ora, ao lado de minhas impressões "informadas" há outras que pertencem aos mesmos órgãos e que guardam sua significação cinestésica, alcançando nossa consciência como outras tantas informações sobre nossas mãos, nossos olhos. E essas últimas ficam tão próximas das primeiras que acabam se fundindo imperceptivelmente. Por exemplo, posso interpretar os movimentos de meus globos oculares como a forma estática M e, desse modo, entender que animo com uma intenção nova as impressões que vêm da contração das orbiculares e do rolamento dos olhos contra as órbitas. Mas outras regiões das órbitas, os músculos do supercílio, etc., me fornecem impressões cinestésicas inalteráveis, de forma que o *analogon* motor não pode separar-se inteiramente de sua ambiência cinestésica. Surge assim, por contaminação, uma espécie de localização lateral e espontânea do objeto enquanto imagem, e é por isso que o situo "à esquerda", "à direita", "no alto" ou "embaixo". Mas essas determinações espaciais, ainda que possam mascarar às vezes o caráter irreal do espaço, não podem de modo algum qualificar o objeto irreal.

Se afastarmos as falsas localizações, será mais fácil compreender uma característica importante do objeto: o que poderíamos denominar seu coeficiente de profundidade. Pierre enquanto imagem aparece para mim a uma certa distância. Aqui, a contaminação do *analogon* motor por sua vizinhança não seria uma explicação válida. Mas Pierre está mesmo a uma certa distância de *mim*? Não é possível; ele não mantém nenhuma relação comigo, pois ele é irreal; tanto pode estar a cinco metros de mim quanto a cem. Será que ele aparece para mim como se eu o estivesse vendo "a cinco metros"? No entanto, justamente quando produzo Pierre enquanto imagem, não tenho a menor idéia de que o *vejo*, e sim tento me colocar em comunicação imediata com um absoluto. Pierre não está a cinco metros de ninguém; aparece com a estatura e o aspecto que teria na percepção se estivesse a cinco metros de mim. É uma espécie de qualidade absoluta. Tentamos mostrar, um pouco antes, que o objeto aparecia na imagem como um complexo de qualidades absolutas. Mas, por outro lado, cada uma dessas qualidades absolutas extrai sua origem de uma aparência sensível do objeto e, portanto, de uma qualidade relativa; a imagem não cria condições absolutas de existência para o objeto: ela conduz ao absoluto as qualidades sensíveis, mas sem despojá-las de sua relatividade essencial. Disso resulta naturalmente uma contradição que, porém, não salta aos olhos, por causa do caráter enevoado do objeto irreal. Já na percepção, eu empresto a Pierre uma grandeza absoluta e uma distância natural em relação a mim. Em conseqüência, quando reproduzo Pierre como imagem, eu dou a ele uma grandeza absoluta e uma distância natural. Contudo, essas qualidades não surgirão como relações de Pierre com os outros objetos: interiorizaram-se, a distância absoluta e a grandeza absoluta tornaram-se características intrínsecas do objeto. Tanto isso é verdade que posso reproduzir enquanto imagem meu amigo R., que é muito pequeno com a *pequenez de sua estatura* e com sua distância absoluta, ainda que eu não consiga fazer aparecer nenhum objeto que possa testemunhar esta pequenez. Na percepção, jamais poderei saber se um objeto é grande ou pequeno enquanto não tiver os meios para compará-lo a outro objeto ou a mim mesmo. O objeto enquanto imagem, pelo contrário, traz sua pequenez interiorizada. Sem dúvida, posso fazer variar na imagem a estatura e a distância dos objetos. Mas o que varia quando imagino, por exemplo, um homem que é visto de longe e que se aproxima, são qualidades internas desse homem irreal: sua cor, sua visibilidade,

sua distância absoluta. Não pode ser nunca sua distância em relação a mim, pois esta não existe.

Assim, somos levados por esta análise a reconhecer que o espaço na imagem tem um caráter muito mais qualitativo que a extensão da percepção[2]: toda a determinação espacial de um objeto enquanto imagem apresenta-se como uma propriedade absoluta. Isso une-se à observação que fazíamos num capítulo anterior: não podemos contar na imagem as colunas do Panthéon. O espaço do objeto irreal não tem partes. Mas, podem alegar, não será necessário dizer que para todo objeto irreal a fórmula de Berkeley *esse est percipi* é válida sem reservas? E que, nesse caso, não devemos observar que a consciência não confere expressamente ao objeto irreal esse espaço sem partes? De fato, a consciência não afirma nada expressamente: o objeto é o que ela visa, e o objeto se apresenta como uma totalidade concreta que abarca, entre outras qualidades, a extensão. Portanto, o espaço do objeto, como sua cor ou sua forma, é irreal.

Vamos supor agora que eu produza uma imagem de Pierre em seu quarto na rua D... A questão aqui é mais complicada, pois uma determinação espacial topográfica vem acrescentar-se à extensão absoluta do objeto irreal. Observamos, nessa ocasião, que tal localização é produzida por uma intenção especial que é acrescentada às intenções imaginantes centrais. Trata-se de mais uma especificação. Pode ocorrer que sem essa especificação o objeto apareça para mim com uma vaga atmosfera espacial: Pierre está vagamente "cercado por seu quarto". Mas esse último, vagamente incluído no *analogon* afetivo, não está explicitamente afirmado. Para que o quarto seja realmente dado como o continente de Pierre, é preciso que o quarto seja o correlativo de um ato de afirmação específica, unido sinteticamente ao ato de consciência que constitui Pierre como imagem. Uma vez feita essa afirmação, porém, o quarto que me aparece não se dá em suas relações reais com o espaço real onde vivo. Pode-se tão-somente assinalar um vago sentimento de direção que, aliás, não acompanha forçosamente o objeto. Quanto ao resto, naturalmente, como o quarto aparece com proporções "normais" ou "naturais", nada mais é *situado* em relação a meu espaço real — senão pelo menos a distância em relação a meu corpo seria no mínimo esboçada sob a forma de perspectiva, já que o quarto não aparece para mim *aqui* onde eu estou, mas *lá longe* onde ele está. Na realidade, ele é colocado a partir de Pierre, como *seu* ambiente, *seu* meio. Não poderíamos, é claro, fazer dele uma qualidade intrínseca de Pierre, e, portanto, não mantém com ele relações de contigüidade, de exteriorização. Produzido por uma intenção secundária, que só tem sentido em face da intenção central, ele poderia ser qualificado como *algo que pertence* ao objeto principal.

[2] E ela própria está longe de ser uma quantidade pura.

Naturalmente, é o quarto verdadeiro o que eu viso, assim como viso o Pierre verdadeiro. Mas ele se dá como ausente; e, ao mesmo tempo, seu caráter vê-se profundamente modificado, pois a relação externa de contigüidade que o liga a Pierre transforma-se numa relação interna de algo a que pertence.

Será mais difícil admitir que o tempo do objeto como imagem é um irreal. O objeto não é contemporâneo da consciência que o forma? E o tempo da consciência não é real? Todavia, para raciocinar direito nessa matéria, é preciso recorrer uma vez mais ao princípio que nos guiou até aqui: o objeto da consciência difere por natureza da consciência da qual é o correlativo. Não foi provado de modo algum que o tempo em que a consciência da imagem transcorre seja o mesmo tempo do objeto enquanto imagem. Ao contrário, veremos a partir de alguns exemplos, que essas duas durações estão radicalmente separadas.

Há objetos irreais que aparecem à consciência sem nenhuma determinação temporal. Se, por exemplo, eu represento para mim um centauro, esse objeto irreal não pertence nem ao presente, nem ao passado, nem ao futuro. Além disso, ele não dura diante da consciência que vai transcorrendo, pois permanece invariável. Eu, que estou representando para mim o centauro, eu mudo, sofro solicitações exteriores, mantenho diante de mim o objeto irreal com maior ou menor esforço — mas o centauro não varia, não envelhece: é um intemporal. Seremos tentados a dar-lhe *meu* presente da mesma maneira como demos, um pouco antes, *meu* espaço a Pierre enquanto imagem. Mas adivinhamos logo em seguida que iríamos cometer o mesmo erro. É claro que a consciência para a qual o centauro aparece está no presente. Mas o centauro não: ele não comporta nenhuma determinação temporal.

Outros objetos, sem que estejam localizados, contêm uma espécie de duração contraída, comprimida, síntese intemporal de

durações particulares. Por exemplo, *o* sorriso de Pierre que represento para mim neste momento não é nem seu sorriso de ontem à noite, nem seu sorriso de hoje pela manhã. Não se trata mais de um conceito, mas de um objeto irreal que reúne numa síntese invariável os vários sorrisos que duraram e desapareceram. De modo que, em sua própria imutabilidade, conserva uma "espessura" de duração que o distingue do centauro de que falamos.

De qualquer modo, esses objetos permanecem imóveis diante do fluxo da consciência. No extremo oposto, encontramos objetos que transcorrem mais rápido que a consciência. Sabemos que a maior parte de nossos sonhos é muito curta. No entanto, o drama onírico pode ocupar várias horas, vários dias. É impossível fazer coincidir esse drama que se estende por um dia inteiro com a breve duração da consciência que o sonha. Podemos tentar talvez reduzir a duração do sonho à da consciência onírica, fazendo da *história* sonhada um rápido desfile de imagens. Mas a explicação é por demais ambígua. O que entendemos aqui por imagem? Queremos falar da consciência imaginante ou do objeto que está na imagem? Caso se trate da consciência imaginante, é evidente que ela não pode ser acelerada nem retardada: tudo que se pode dizer é que preenche absolutamente sua duração e que é essa plenitude o que mede sua duração. Em relação ao objeto da imagem, podemos falar verdadeiramente de sucessão mais rápida? Mas não estamos no cinema, onde a projeção de um filme rodado mais rapidamente dá a impressão de *ralenti*. Os objetos, ao contrário, transcorrem *mais lentamente* do que a consciência real, já que ela vive de fato alguns segundos, enquanto o mundo irreal pode durar várias horas. Nunca um desfile de imagens muito rápido dará a impressão de uma duração longa, *se esse desfile estiver relacionado ao tempo da consciência*. O erro vem da identificação entre imagem e consciência. Supõe-se então que uma sucessão muito rápida de imagens é, ao mesmo tempo, uma sucessão muito rápida de consciências, e, como por hipótese (pois quem dorme está separado do mundo) todo elemento de comparação faz falta, cremos que as relações entre os diversos conteúdos se mantêm. Essa tese, que nos remete ao princípio de imanência e a todas as suas conseqüências contraditórias, deve ser abandonada. São inúteis as objeções de que o objeto irreal é constituído por algumas cenas truncadas que *imagino* formarem um todo coerente. É o que queremos dizer. Claro, eu imagino que essas cenas duram muito tempo. É preciso admitir aqui um fenômeno de

crença; um ato posicional. A duração dos objetos irreais é o correlativo estrito desse ato de crença: *creio* que as cenas truncadas unem-se num todo coerente, ou seja, que eu uno as cenas presentes às cenas passadas por intenções vazias acompanhadas de atos posicionais[3]. Além disso, creio que as cenas assim unidas duram várias horas. Desse modo, a duração do objeto enquanto imagem é o correlativo transcendente de um ato posicional especial e, por conseqüência, participa da irrealidade do objeto[4].

Essa conclusão resultaria igualmente dos exames intermediários, isto é, daqueles em que a duração irreal do objeto e a duração real da consciência transcorrem paralelamente, no mesmo ritmo. Posso levar dez minutos para imaginar uma cena que durou dez minutos.

Mas seria pueril pensar que por esse motivo ela será mais exatamente detalhada. Pouco importa o tempo *que levo* para reconstituí-la. O que importa é a determinação de duração irreal que eu dou.

Assim como há um absenteísmo do espaço, há também um absenteísmo do tempo. No limite, o tempo de uma cena irreal, ao duplicar uma cena real que ocorre no presente, continuará um tempo irreal. Se, enquanto Pierre bebe às minhas costas, eu represento para mim que ele está bebendo neste *exato momento*, os dois presentes, o presente irreal e o presente real, não coincidem. De um lado, temos os elementos reais da consciência e o gesto real de Pierre que são contemporâneos do outro, o presente do gesto irreal. Entre os dois presentes, não há simultaneidade[5]. A apreensão de um coincide com a aniquilação do outro.

---

3 Essas intenções são análogas àquelas que constituem uma forma estática a partir de impressões cinestésicas.

4 Pode-se objetar que essa duração no sonho é dada como real, do mesmo modo que os objetos que a ocupam. Tal objeção está fundada numa incompreensão da natureza profunda do sonho. É o que iremos esclarecer mais adiante.

5 Naturalmente, não se trata da mesma coisa em relação às intenções que visam, na percepção *sobre os objetos* de que se ocupam, qualidades não-percebidas, mas cuja existência afirmamos. Essas últimas são dadas desde a origem como existindo fora do tempo e do espaço dos objetos percebidos. Um simples exemplo mostrará a diferença: vejo Pierre de costas. Essa própria percepção das costas de Pierre implica a existência de um rosto, de uma "frente" de Pierre, etc., que já estão visados em minha percepção de suas costas. Estão dados virtualmente no mesmo espaço. Mas, se quero representar para mim o rosto de Pierre de um modo explícito, saio imediatamente do domínio da percepção; de algum modo, o rosto de Pierre se "desprende" do corpo que estou vendo de costas e passa a ser dado irrealmente para mim num espaço irreal. Trata-se do mesmo fenômeno, naturalmente, para as determinações temporais.

Essas diversas características da duração irreal só se tornam plenamente compreensíveis se concebemos essa duração, tal qual o espaço irreal, como não tendo partes. É também uma qualidade do objeto, e, assim como não podemos alinhar enquanto imagem as colunas do Panthéon, também não seríamos capazes de explicitar e contar os instantes de uma ação irreal. Trata-se antes de uma consciência vaga da passagem do tempo e de um coeficiente de duração projetado sobre o objeto como uma propriedade absoluta. No entanto, não se deve acreditar que essa duração sem partes assemelhe-se de algum modo à duração bergsoniana. Estaria mais perto talvez do tempo espacializado que esse filósofo descreve nos *Dados imediatos da consciência.* É que a duração do objeto da imagem, como conseqüência do princípio de quase-observação, sofreu uma alteração radical em sua estrutura, ou melhor, uma inversão: o acontecimento, o gesto que queremos realizar como imagem, aparece comandando os instantes anteriores. Eu sei onde vou e o que quero produzir. Eis por que nenhum desenvolvimento da imagem irá surpreender-me, quer eu produza uma cena fictícia, quer eu faça aparecer uma cena ocorrida. Nos dois casos, os instantes anteriores com seus conteúdos servem de meios para reproduzir os instantes posteriores considerados como fins.

Há também muitos casos em que o tempo do objeto é pura sucessão sem localização espacial. Se represento para mim a corrida de um centauro ou uma batalha naval, esses objetos não pertencem a nenhum momento da duração. Não são nem passados, nem futuros, nem presentes. Enquanto estou a representá-los para mim, o único presente é o *eu real.* Sem ligações, sem relações temporais com objeto algum nem com minha própria duração, caracterizam-se apenas por uma duração interna, pela pura relação antes-depois, que se limita a marcar a relação dos diferentes estados da ação.

Desse modo, o tempo dos objetos irreais é também irreal. Não tem nenhuma característica do tempo da percepção: ele não *transcorre* (à maneira desse pedaço de açúcar que se desmancha), pode expandir-se ou comprimir-se à vontade sem que mude, não é irreversível. É uma sombra do tempo, bem conveniente a essa sombra de objeto, com sua sombra de espaço. Nada separa mais decisivamente do eu o objeto irreal: o mundo imaginário é inteiramente isolado, só posso entrar nele irrealizando a mim mesmo.

Quando falamos do *mundo* dos objetos irreais, estamos empregando por comodidade uma expressão inexata. Um mundo é um todo ligado, no qual cada objeto tem seu lugar determinado e mantém relações com os outros objetos. A própria idéia do mundo implica para seus objetos uma dupla condição: é preciso que sejam rigorosamente individuados; é preciso que estejam em equilíbrio com um meio. É por isso que não há mundo irreal, pois nenhum objeto irreal preenche essa dupla condição.

Em primeiro lugar, eles não são individuados. Neles há demasiado e não há o bastante. Em primeiro lugar, há demasiado: esses objetos-fantasmas são ambíguos, fugitivos, ao mesmo tempo eles próprios e uma outra coisa, constituem-se como suportes de qualidades contraditórias. Com freqüência, se levamos até o fim a análise reflexiva, descobrimos que são vários em um. Essa ambigüidade essencial do objeto irreal parece ser um dos principais fatores do medo da imaginação. Uma percepção clara e distinta é, de um certo ponto de vista, eminentemente reconfortante. Sem dúvida, um tigre repentinamente aparecido causará medo — mas trata-se de outro medo. Se temos medo à noite, na solidão, é porque os objetos imaginários que nos assombram são, por natureza, objetos *equívocos* [*louches*]. E essa característica dos equívocos provém de que um objeto enquanto imagem não é nunca de maneira franca ele próprio. Tudo aquilo de que temos medo dessa maneira é *impossível,* na medida em que os objetos escapam ao princípio de individuação. Diríamos de bom grado que tal ambigüidade constitui a única profundidade do objeto enquanto imagem. Ela representa uma espécie de aparência de opacidade.

Pois, de resto, não há num objeto irreal o bastante para que constitua uma individualidade rigorosa. Nenhuma de suas qualidades é levada até o fim. É o que chamamos, na segunda parte deste trabalho, uma *pobreza essencial.* Quando percebo Pierre, tenho sempre a possibilidade de me aproximar dele até enxergar os sinais de sua pele, de observar seus poros com uma lupa, e tenho ainda a possibilidade teórica de examinar suas células no microscópio, e assim por diante até o infinito. Esse infinito encontra-se implicitamente contido em minha percepção atual, ele a ultrapassa infinitamente em relação a tudo quanto eu possa explicitar sobre ele. É o que constitui o "caráter maciço" dos objetos reais. Ao contrário, a característica de Pierre enquanto imagem é a dispersão. Esse objeto que

pretendo produzir em sua totalidade, como um absoluto, reduz-se no fundo a algumas magras relações, algumas determinações espaciais e temporais, que, sem dúvida, têm um aspecto sensível, mas que estão *paralisadas*, que só contêm aquilo que eu coloquei explicitamente — com exceção dessa vaga ambigüidade de que acabamos de falar. Sem dúvida, posso afirmar que eu poderia, se quisesse, aproximar esse objeto irreal, vê-lo com a lupa (irrealmente) no microscópio. Mas também sei que as novas qualidades que irão aparecer não se encontram *já* no objeto em estado implícito. Serão acrescentadas sinteticamente a ele, e será necessário uma intenção particular de minha consciência para afirmar que o novo que aparece a mim é também o antigo visto sob um novo aspecto. Portanto, posso a qualquer momento paralisar a existência do objeto irreal, não sou conduzido apesar de mim mesmo a explicitar suas qualidades; ele só existe enquanto sei dele e enquanto o desejo.

É por essa razão que as modificações voluntárias que eu poderia trazer ao objeto só criam duas espécies de efeitos: ou elas não trarão ao objeto nenhuma modificação a não ser elas mesmas, ou vão desencadear alterações radicais afetando sua identidade. Por exemplo, se dou à imagem de Pierre um nariz achatado ou arrebitado, seu rosto não terá um aspecto novo. Mas, se, ao contrário, eu procuro representar para mim o rosto de meu amigo com um nariz quebrado, pode ser que eu falhe e que, impelido a completar a forma assim produzida, acabe compondo um rosto de boxeador que não é de modo algum o de Pierre — como acontece nos sonhos em que a mínima mudança nos traços do rosto conduz a uma mudança de personalidade. Nos dois casos, não consegui o que eu visava, ou seja, a verdadeira transformação do rosto de Pierre, uma transformação na qual alguma coisa permanece e alguma coisa desaparece e na qual o que permanece adquire um novo valor, um novo aspecto, mas conservando sua identidade. As mudanças irreais são ineficientes ou radicais: é o que poderíamos denominar a lei do tudo ou nada. Haveria um limiar aquém do qual as mudanças não seriam eficientes para a forma total, além do qual engendrariam a constituição de uma forma nova, sem relação com a precedente. Mas o próprio limiar, a posição de equilíbrio não poderiam ser atingidos[6].

[6] Esse é o motivo pelo qual não podemos decidir sobre a ortografia de um nome sem descrevê-lo. Para mim, é impossível sentir diante do objeto irreal a mudança de fisionomia trazida pela adição de uma ou várias letras.

Entretanto, ouvimos dizer freqüentemente: "Sim, eu imagino muito bem como a cabeça dele ficaria com uma cartola, etc.". Da mesma maneira, Goethe pretendia poder produzir uma flor em botão, fazê-la crescer, desabrochar, crescer, contrair-se, desfolhar, etc. Mas, de nosso ponto de vista, essas afirmações que contradizem nossa tese não são sinceras. Sem dúvida, podemos muito bem fazer aparecer uma cartola e também a figura de Pierre. Talvez possamos vê-los simultaneamente, talvez possamos ver o rosto de Pierre encimado por uma cartola. Mas o que nunca veremos na imagem é o *efeito* de uma cartola *sobre* o rosto de Pierre: seria preciso uma parte de passividade e ignorância nessa contemplação; seria preciso que a um determinado momento pudéssemos deixar de *produzir* essa forma sintética para *constatar* o resultado. Assim, o pintor dá uma pincelada em seu quadro, recua e deixa de ser pintor para *admirar* o resultado como espectador. Eis o que é impossível para a consciência imaginante. Mas, e é preciso voltar a este ponto, o espírito ultrapassa essa impossibilidade; ele executa uma espécie de esforço espasmódico para realizar o contato. Tal esforço se frustra, mas ao mesmo tempo serve como indicação da síntese que seria preciso operar: essa última aparece como um limite, um ideal; seria necessário manter juntos num mesmo ato rosto e chapéu. Prosseguimos, chegamos ao fim, adivinhamos quase o efeito a ser obtido. Mas de repente tudo desmorona, deixando a pessoa irritada, mas não vencida; ou então tudo muda, e aparece uma cabeça debaixo de uma cartola, só que não é a de Pierre. Nem por isso deixamos de dizer: "Eu consigo representar perfeitamente como ficaria a cabeça dele", já que parecia que estávamos bem perto do fim e que bastaria uma pequena retificação para atingi-lo.

Entretanto, dirão, posso movimentar esses objetos irreais. Torna-se necessário distinguir entre vontade e espontaneidade. A consciência imaginante é um ato que se forma de uma só vez por vontade ou por espontaneidade pré-voluntária. Mas só a espontaneidade pré-voluntária pode acarretar desenvolvimentos ulteriores dessa consciência sem que o objeto primitivo se desagregue. Posso produzir através de um *fiat* voluntário um objeto irreal em movimento, sob a condição expressa que o movimento apareça ao mesmo tempo que o objeto: é então que o movimento (criado de uma só vez pela apreensão imaginante dos dados cinestésicos) constitui a própria substância do objeto; poderíamos dizer que aquilo que me aparece não é um punho em movimento, mas um movimento que é um

punho. Logo depois, porém, torna-se impossível animar com a vontade um objeto irreal que se deu desde o começo como imóvel. No entanto, o que a vontade não pode obter poderá ser obtido pela livre espontaneidade da consciência. Sabemos que os elementos reais, noéticos da consciência imaginante, são: saber, movimento, afetividade. Uma consciência imaginante pode aparecer de súbito; pode mesmo variar livremente, conservando por um instante sua estrutura essencial. Por exemplo, pode haver um livre desenvolvimento do fator afetivo, evolução do saber, etc. Disso resultará para o objeto irreal que é correlativo dessa consciência variações que durarão respeitando sua identidade enquanto a estrutura essencial da consciência será conservada. Mas é preciso acrescentar que, no estado de vigília normal, tais estruturas não demoram a se desagregar e que os objetos como imagens não têm vida longa. Parece-nos que podemos identificar essas livres transformações do objeto com o que Kant chama, na *Crítica do juízo*, o livre jogo da imaginação. Mas a vontade logo retoma seus direitos: queremos desenvolver a imagem, e tudo se decompõe (salvo algumas vezes nas alucinações hipnagógicas, quando se toma consciência. Já me aconteceu, irritado ao ver uma roda luminosa que girava seus aros no sentido horário, querer fazer com que girasse no sentido inverso, sem conseguilo. Naturalmente, não podemos compreender esse curioso fenômeno como uma resistência do objeto à consciência, mas sim como uma resistência da consciência a ela própria — como quando o fato de não querer produzir a representação obsessiva nos conduz naturalmente a produzi-la).

Assim, posso produzir à vontade — ou quase — o objeto irreal que eu quero, mas não posso fazer dele o que eu quiser. Se quiser transformá-lo será necessário criar de fato outros objetos; e, entre uns e outros, forçosamente surgirão buracos. Vem daí o caráter descontínuo, intermitente do objeto enquanto imagem: ele aparece, desaparece, volta e já não é mais o mesmo; está imóvel, e em vão tento dar-lhe um movimento: só consigo produzir um movimento sem móvel que lhe atribuo inutilmente. Mas de repente ei-lo que reaparece em movimento. No entanto, essas mudanças não vêm dele; do mesmo modo, os movimentos desta bela mancha violeta, que permanece em meus olhos depois que olhei a luz elétrica, também não vêm dela. Vêm de movimentos espontâneos e de movimentos voluntários de meus globos oculares. Assim, no objeto irreal só há uma única potência, e é negativa. É uma força de resistência passiva. O objeto não é individuado: eis aqui uma primeira razão para que o irreal não se constitua como o mundo. Em segundo lugar, todo objeto irreal, ao trazer consigo seu tempo e seu espaço, apresenta-se sem nenhuma solidariedade com outro objeto. Não há nada que eu seja obrigado a aceitar a não ser ele: ele não tem um meio, é independente, isolado — por deficiência e não por excesso; não age sobre nada, nada age sobre ele. Não tem *conseqüência* no sentido pleno da palavra. Se quero representar para mim uma cena um pouco longa enquanto imagem, terei de produzir intermitentemente objetos isolados em sua totalidade e estabelecer entre esses objetos, por lances de intenções vazias e decretos, ligações "intramundanas".

Dessa maneira, a consciência vê-se constantemente cercada por um cortejo de objetos-fantasmas. Esses objetos, ainda que todos tenham à primeira vista um aspecto sensível, não são os mesmos da percepção. Sem dúvida, podem ser plantas ou animais, assim como virtudes, gêneros, relações. Desde que fixamos nossos olhares sobre um deles, nós nos encontramos diante de seres estranhos que escapam às leis do mundo. Dão-se sempre como totalidades indivisíveis, absolutas. Ambíguos, pobres e secos ao mesmo tempo, aparecendo e desaparecendo bruscamente, dão-se como um perpétuo "em outra parte", como uma evasão perpétua. Mas a evasão para a qual nos convidam não é apenas a que nos faria fugir de nossa condição atual, de nossas preocupações, de nossos tédios; eles oferecem uma escapada a todo tipo de constrangimento do *mundo*, parecem apresentar-se como uma negação de *estar no mundo*[7] como um antimundo.

2. Os comportamentos diante do irreal

Há uma observação bem conhecida que diz: "A evocação de imagens desencadeadas por um mecanismo central de excitações sensoriais pode ter os mesmos efeitos que um estímulo direto. Já foi assinalado que a idéia de obscuridade determinava uma dilatação das pupilas; a imagem de um objeto muito próximo gerava reflexos

[7] Traduzimos assim o *in-der-Welt-sein* de Heidegger. Mais adiante, na conclusão, veremos que se trata apenas de uma aparência e que toda imagem, ao contrário, deve constituir-se "sobre o fundo do mundo".

de acomodação com convergência e retração da pupila, o pensamento de um objeto repugnante tem como reação o vômito, e a esperança de um prato saboroso, quando estamos com apetite, uma salivação imediata[8].

Segundo este texto — e uma porção de outros análogos —, a imagem, quer dizer, o objeto irreal, provocaria tranqüilamente comportamentos, à maneira da percepção. Queira-se ou não, essa maneira de ver faz da imagem um pedaço, uma peça do mundo real. Só uma sensação renascente, mais fraca, sem dúvida, do que uma percepção, mas da mesma natureza, poderia provocar o movimento real e perceptível que é uma dilatação das pupilas. Para nós que distinguimos desde a origem entre a consciência imaginante real e o objeto irreal, é impossível admitir uma relação causal que iria do objeto à consciência. O irreal só pode ser visto, tocado, cheirado, irrealmente. De maneira recíproca, só pode agir sobre um ser irreal. É inegável, no entanto, que os diferentes reflexos citados ocorrem na constituição das imagens. Mas em toda imagem há uma camada de existências reais, é o que chamamos consciência imaginante. Não seria preciso em primeiro lugar procurar ali a origem real desses movimentos reais?

É preciso distinguir duas camadas numa atitude imaginante completa: a camada primária ou constituinte — e a camada secundária, comumente denominada reação à imagem. No terreno da percepção, distinguiríamos de modo igual o ato perceptivo propriamente dito e as reações afetivas ou ideomotoras que se juntam na unidade de uma mesma síntese. Falamos até aqui da camada primária ou constituinte, isto é, dos elementos reais que, na consciência, correspondem exatamente ao objeto irreal. Mas é preciso também lembrar que podemos reagir no segundo grau, amar, odiar, admirar, etc. o objeto irreal que acabamos de constituir, e embora naturalmente esses sentimentos sejam dados com o *analogon* propriamente dito na unidade de uma mesma consciência, nem por isso deixam

[8] Piéron no *Nouveau traité* de Dumas, t. II, p. 38. Torna-se necessário observar que fizemos numerosas experiências sem que pudéssemos constatar esse efeito da dilatação das pupilas. Desconfiamos mesmo que se trate de uma dessas lendas psicológicas que, infelizmente, podem ser encontradas nas obras mais sérias. Mas, como se pode dizer que nossas experiências foram malfeitas, abstemo-nos de tirar qualquer conclusão, já que o próprio fato não implica nenhuma contradição. Além disso, existem fatos da mesma ordem que são inegáveis e requerem a mesma explicação: por exemplo, a ereção do pênis motivada por imagens voluptuosas.

de representar articulações diferentes, a anterioridade lógica e existencial devendo estar de acordo com os elementos constituintes. Portanto, há intenções, movimentos, um saber, sentimentos que entram em composição para formar a imagem e intenções, movimentos, sentimentos, saberes que representam nossa reação mais ou menos espontânea ao irreal. Os primeiros não são *livres*: obedecem a uma forma diretriz, a uma intenção primeira, e são absorvidos na constituição do objeto irreal. Não são visados neles próprios, não existem de modo nenhum para eles mesmos, mas através deles, a consciência visa o objeto como imagem. Os outros fatos da síntese psíquica são mais independentes, colocam-se para eles mesmos e se desenvolvem livremente. São facilmente reconhecidos, classificados e nomeados: não conferem ao objeto qualidades novas. Quando falamos em conseqüência, de sentimentos e movimentos que pretendemos ser "reações ao objeto irreal", é indispensável distinguir entre essas duas camadas da consciência.

Vômitos, náuseas, dilatação pupilar, reflexos de convergência ocular, ereção parecem pertencer, com os sentimentos correspondentes, à camada estritamente constituinte. Nada mais fácil de compreender se admitimos que a imagem não é um simples conteúdo da consciência entre outros, mas uma *forma psíquica*. O resultado é que o corpo inteiro colabora na constituição da imagem. Sem dúvida, certos movimentos são mais especialmente afetados ao "configurar o objeto"; mas, na constituição imediata desse objeto, entra uma parte de pantomima espontânea. Não é porque o objeto aparece tão perto de mim que meus olhos convergem; mas é a convergência de meus olhos que imita a proximidade do objeto. Da mesma maneira, ainda que um sentimento seja outra coisa bem diferente de uma simples perturbação fisiológica, não há sentimentos sem um conjunto de fenômenos corporais. O próprio sentimento de desgosto, de desagrado que se absorve ao constituir no objeto a qualidade de "desagradável", e que se objetiva inteiramente e só toma consciência de si sob a forma de propriedade irreal, esse mesmo sentimento é produzido pela animação intencional de certos fenômenos fisiológicos. Sem dúvida, na maior parte das pessoas o elemento afetivo que constitui o *analogon* se reduz a um simples abstrato emocional. Nesse caso, o fato afetivo se esgota inteiramente no ato constitutivo. Só iremos tomar consciência dessa nuance especial do objeto, a qualidade "desagradável"; e tudo que pudermos acrescentar depois não irá conferir ao objeto nenhuma qualidade

nova, pertencerá à camada secundária. É por isso que, durante a narrativa de um acidente ou a descrição da miséria, certas pessoas exclamam: "É medonho" ou "Que horror"! e imitam o horror com alguns gestos esquemáticos. É evidente que foram pouco tocadas e que o caráter "horrível" ou "medonho" da cena foi conferido por meio de um simples esquema afetivo às imagens que formaram. Mas pode acontecer que os sentimentos imaginantes sejam violentos e se desenvolvam com força. Nesse caso, não se esgotam ao constituir o objeto, eles o envolvem, dominam e arrastam. As náuseas e os vômitos, por exemplo, não serão efeito do caráter "desagradável" do objeto irreal, mas as conseqüências do livre desenvolvimento do objeto imaginante, que ultrapassa de algum modo sua função e, se posso dizer assim, "exagera" [*fait du zèle*]. Isso se produz principalmente quando o terreno afetivo em que a consciência constituinte se alimenta já está preparado. Piéron irá reconhecê-lo implicitamente, quando diz, no texto que citamos, que as imagens de pratos agradáveis fazem salivar "quando estamos com apetite". Do mesmo modo, já é preciso estar perturbado, ou bem perto de estar, para que a evocação de cenas voluptuosas provoque uma ereção. De maneira geral, não é o objeto irreal que provoca essas manifestações: são as forças constituintes que se prolongam e se expandem além de sua função.

A sorte dessas manifestações é variável. Pode acontecer que sejam incorporadas, como o sentimento ou a pantomima de que procedem, na própria constituição do objeto. Será o caso, por exemplo, das náuseas leves. Mas, se ultrapassam a intensidade normal, essas reações irão atrair a atenção e colocar-se para si. Os vômitos, por exemplo, não poderiam fundir-se simplesmente na atitude imaginante geral e passar despercebidos. Devemos, porém, observar que, no momento em que eles se tornarem o objeto real de nossa consciência, o objeto irreal da consciência anterior passará ao estado de lembrança. Portanto, as consciências irão suceder-se na seguinte ordem: consciência de um objeto irreal repugnante; consciência de vômitos reais ligados à consciência mnêmica do objeto repugnante. Naturalmente, o objeto irreal será dado na consciência dos vômitos como o autor real desses vômitos reais. Por isso, ele perde sua irrealidade, e caímos na ilusão de imanência: a memória assim lhe confere uma qualidade que a consciência atual não conseguira dar-lhe: a de *causa real* dos fenômenos fisiológicos. É que, como vimos, se a consciência imediata sabe distinguir

do objeto enquanto imagem o objeto real presente, a memória confunde esses dois tipos de existência porque os objetos irreais e os objetos reais lhe aparecem como lembranças, isto é, como passados. Para nós, essas diferenças de força nos sentimentos constituintes explicariam o que chamamos as diferenças de vivacidade na imaginação. Não deixa de ser verdade que os objetos irreais tenham maior ou menor força ou vivacidade segundo as pessoas. Um objeto irreal não poderia ter força porque não age. Mas produzir uma imagem menos ou mais viva é reagir menos ou mais vivamente ao ato produtor e, no mesmo movimento, atribuir ao objeto o poder de fazer nascer essas reações.

Todavia, não é necessário acreditar que o objeto irreal, termo último, efeito que não é nunca uma causa, seja um puro e simples epifenômeno e que o desenvolvimento da consciência fique exatamente o mesmo, quer esse objeto exista, quer não exista. Certamente, o irreal recebe sempre e não dá jamais. É verdade que não há nenhum meio de dar-lhe a urgência, as exigências, a dificuldade de um objeto real. Entretanto, não poderíamos desconhecer o seguinte fato: antes de produzir um frango assado enquanto imagem, eu tinha fome, mas mesmo assim não salivava; antes de produzir uma cena voluptuosa enquanto imagem, eu estava talvez perturbado, talvez meu corpo, após uma longa castidade, estivesse com uma espécie de desejo difuso do ato sexual — no entanto, não tinha ereção. Não poderíamos, pois, negar que minha fome, meu desejo sexual, meu desagrado tenham sofrido uma modificação importante ao passar pelo estado imaginante. Concentraram-se, tornaram-se precisos, e sua intensidade cresceu. Resta fazer uma descrição fenomenológica: como a passagem pelo estado imaginante modifica desse modo o desejo?

No início, desejo, desagrado existem num estado difuso, sem intencionalidade precisa. Quando se organiza com um saber numa forma imaginante, o desejo adquire precisão e se concentra. Esclarecido pelo saber, projeta fora dele seu objeto. Mas com isso é preciso entender que ele toma consciência de si mesmo. O ato pelo qual o sentimento toma consciência de sua natureza exata limita-se e define-se, este ato é o mesmo pelo qual ele se dá um objeto transcendente. É uno. É impossível pensar sem contradição que a imagem poderia ligar-se de fora ao desejo: seria supor para esse último uma

espécie de anonimato por natureza, uma perfeita indiferença ao objeto sobre o qual irá fixar-se.

Já o estado afetivo *sendo consciência* não poderia existir sem um correlativo transcendente. Todavia, quando o sentimento se dirige a uma coisa real, percebida agora, a coisa lhe remete como uma tela a luz que ele emite. De modo igual, por um jogo de vaivém, o sentimento se enriquece sem cessar, ao mesmo tempo que o objeto se impregna de qualidades afetivas[9]. Para o sentimento, resulta uma profundidade e uma riqueza particulares. O estado afetivo segue o progresso da atenção, desenvolve-se com cada nova descoberta da percepção, assimila todos os aspectos do objeto; em conseqüência, seu desenvolvimento permanece imprevisível porque, continuando espontâneo, está subordinado ao desenvolvimento de seu correlativo real: a cada instante, a percepção o ultrapassa e o sustenta, e seu caráter maciço, sua profundidade, provém de que se confunde com o objeto percebido: cada qualidade afetiva é tão profundamente incorporada ao objeto que se torna impossível distinguir o que é sentido e o que é percebido.

Quando o objeto irreal se constitui, o saber desempenha o papel da percepção: é a ele que o sentimento se incorpora. Assim, nasce o objeto irreal. Aqui, é o momento de repetir o que não deixamos de sustentar: o objeto irreal existe, existe como irreal, como inativo, sem dúvida — mas sua existência é inegável. Portanto, o sentimento comporta-se diante do irreal tal como se comporta diante do real. Procura fundir-se a ele, esposar seus contornos, alimentar-se dele. Só que esse irreal tão bem precisado, tão bem definido, é o vazio; ou, se quisermos, é o simples reflexo do sentimento. Esse sentimento, desse modo, alimenta-se de seu próprio reflexo. Porque se conhece agora como repugnância de tal prato, irá desenvolver-se até a náusea. Poderíamos falar aqui de uma espécie de dialética afetiva. Mas, é claro, o papel do objeto difere totalmente daquele que exerce no mundo da percepção. Assim, minha repugnância, ao guiar meu desagrado, fazia-me descobrir no prato real mil detalhes repugnantes que acabaram provocando vômitos. No caso do desagrado imaginante, ao contrário, o objeto é indispensável, mas como *testemunha*. Ele é colocado além dos desenvolvimentos afetivos,

[9] Tais como "gracioso, perturbador, simpático, leve, pesado, fino, inquietante, horrível, repugnante", etc.

como unidade desses desenvolvimentos; mas, sem ele, a reação do desagrado não poderia produzir-se. Se o desagrado a ser reforçado infla-se desmedidamente e chega ao vômito, é porque está diante do objeto irreal; reage a si mesmo como desagrado *desse* objeto. Quanto à expansão *real* desse desagrado, é uma espécie de vertigem: é porque se sabe um desagrado *assim* que, sem receber o mesmo enriquecimento, em falso, o desagrado incha. Portanto, há nessa repugnância diante do irreal algo de *sui generis*. Ela é irredutível a uma repugnância diante da percepção. Logo de saída, há nela uma espécie de liberdade ou, se preferirmos, de autonomia: ela determina a si mesma. Mas não é tudo. De algum modo, ela participa do vazio do objeto ao qual se dirige. Pode muito bem inflar-se até a náusea, nada pode impedir que seja de *si mesma* que ela se infle. Falta-lhe essa parte de passividade que faz a riqueza dos sentimentos que constituem o real. Ela se auto-sustenta por uma espécie de autocriação contínua, por uma espécie de tensão sem repouso: não poderia prosseguir sem dissipar-se com seu objeto, esgota-se ao afirmar-se e simultaneamente inflar-se, ao reagir a si própria. Daí vem uma despesa nervosa considerável. Cada um pode saber, ao consultar sua experiência, que é esgotante manter diante de si o caráter repugnante ou gracioso de um objeto irreal. Mas, dirão, pelo menos os vômitos são vividos. Sim, sem dúvida, na medida em que vivemos nossas irritações, nossas idéias obsessivas ou os "estribilhos" que cantarolamos. É uma espontaneidade que escapa a nosso controle. Mas, do lado do objeto, nada de positivo virá compensar, de uma ponta a outra do desenvolvimento, essa qualidade de *nada* que caracteriza todo o *processus*; ficamos comovidos, arrebatados, vomitados por *causa de nada*.

Vejamos um objeto real, este livro, por exemplo. Está inteiramente penetrado por nossa afetividade, e como tal nos aparece com esta ou aquela qualidade afetiva. Essas qualidades entram na constituição do objeto percebido e, como tais, não poderiam destacar-se, aparecer separadamente ao olhar da reflexão. Acabamos de examinar a camada correspondente na consciência imaginante. Mas, diante deste livro, não permaneço inativo, comporto-me desta ou daquela maneira; eu o apanho ou o deixo de lado, não gosto de sua encadernação, emito julgamento de fatos ou de valor. Essas diversas reações não visam constituí-lo, mas sim marcar nossa orientação em relação a ele. Sem dúvida, tais reações aparecem à consciência irrefletida como qualidades do objeto. Mas essas qualidades se dão di-

retamente como relações conosco: é o livro que *eu amo*, que coloquei sobre a mesa, que vou ler à noite. Além disso, as qualidades são apenas colocadas sobre o objeto e se destacam facilmente para dar-se em si e para si, como julgamentos, sentimentos, volições ao olhar da reflexão. É apenas aqui que se pode falar de *comportamento* no sentido rigoroso do termo, pois esse comportamento é separável e pode aparecer enquanto tal à consciência reflexiva.

Naturalmente, há comportamentos semelhantes diante do irreal. Seria conveniente distingui-los com cuidado do simples desenvolvimento do sentimento imaginante. Compreenderemos facilmente a diferença se considerarmos os dois casos seguintes: no primeiro, por exemplo, um pensamento qualquer desperta meu amor por Annie ou minha indignação contra Pierre. Esse amor ou essa indignação une-se sinteticamente a um saber, passa pelo estágio imaginante e faz nascer o rosto irreal de Annie ou um gesto que Pierre fez ontem. Nesse caso, a imagem dá-se como o sentido, o tema, o pólo de unificação de desenvolvimentos afetivos espontâneos. Sem dúvida, tais desenvolvimentos estão manchados por um "vazio" essencial; sem dúvida, esgotam-se rápido ou mudam de natureza porque não se alimentam de um objeto real. Numa palavra: o amor que tenho por Annie é que faz aparecer seu rosto irreal, não é o rosto irreal de Annie que provoca uma onda de amor por ela. Do mesmo modo, se Pierre teve ontem um gesto ofensivo que me perturbou, o que renasce é a indignação ou a vergonha. Esses sentimentos tateiam no escuro por um instante para serem compreendidos depois porque, iluminados por seu reencontro com um saber, fazem jorrar deles mesmos o gesto ofensivo.

Mas pode-se produzir um segundo caso: uma vez constituída a imagem, posso reagir a ela deliberadamente com um sentimento novo, um julgamento novo, que não é carregado com um objeto irreal para a unidade de um mesmo movimento constitutivo, mas que se coloca nitidamente como uma *reação*, isto é, um começo, a aparição de uma forma sintética nova. Por exemplo, posso produzir uma imagem que não traga em si mesma uma forte carga afetiva e indignar-me ou congratular-me diante desse objeto irreal. Ontem, por exemplo, um gesto gracioso de Annie provocou em mim um impulso de ternura. Sem dúvida, minha ternura pode, ao renascer, também fazer renascer irrealmente o gesto tão carregado de afetividade. Sem dúvida, posso também fazer renascer irrealmente o gesto

e a ternura, que conservarão todos os dois sua data e seu "absenteísmo"[10]. Mas pode ser também que eu reproduza o gesto para *fazer renascer* a ternura. Nesse caso, o que viso não é a ternura de ontem, nem tampouco o gesto de Annie; quero voltar a sentir uma ternura real, presente, mas análoga à de ontem. Quero poder, como se diz justamente na linguagem corrente, "reencontrar" meus sentimentos de ontem. É essa nova situação que queremos enfocar.

Quando reproduzimos o gesto encantador que ontem nos comoveu, parece-nos que a situação que renasce é rigorosamente a mesma da véspera: esse gesto que, real, nos causou uma impressão tão forte, por que não refazê-lo agora na imagem? Todavia, o processo é radicalmente diferente. No primeiro caso — isto é, ontem — foi o gesto real que provocou minha ternura. Esta apareceu para mim como um fenômeno inesperado, embora natural. Ao mesmo tempo, esse impulso deu-se ora sob a forma de uma qualidade do objeto, ora sob seu aspecto subjetivo, e, de fato, é sob o aspecto objetivo que ele apareceu primeiro. Hoje, ao contrário, essa ternura aparece inicialmente como fim, embora de um modo não inteiramente claro; o saber reflexivo precede, portanto, o próprio sentimento, e o sentimento é visado sob sua forma reflexiva. O objeto, além disso, é reproduzido precisamente para que provoque o sentimento. Em suma, já conhecemos sua ligação com esse estado afetivo e fazemos o objeto aparecer na medida em que contém como uma de suas qualidades o poder de fazer nascer esse impulso de ternura. Trata-se naturalmente de uma determinação ainda abstrata, é uma virtualidade no objeto. Mas segue-se daí que o objeto reproduzido já não é o mesmo que queremos reproduzir. O gesto de ontem

[10] Durante muito tempo, nós nos opusemos à existência de uma memória afetiva. Mas nossas reflexões sobre a imaginação mudaram esse ponto de vista. Não é verdade que, quando me lembro de minha vergonha de ontem, só haja em minha consciência um saber presente ou um abstrato emocional presente (ou um sentimento completo), mas sim que o abstrato emocional sirva de matéria a uma intencionalidade especial que visa através desse abstrato o sentimento que tive ontem. Dito de outro modo, o sentimento real não se dá forçosamente para si próprio: pode servir de *hylé* — com a condição de que não seja forte demais. Nesse caso, estaremos lidando com uma consciência imaginante cujo correlativo será o sentimento de ontem irrealmente presente. Admitimos, portanto, a existência de uma memória e de uma imaginação afetivas. Pois é por um processo semelhante que tentamos realizar o sentimento de um estrangeiro, ou de um louco, ou de um criminoso, etc. Não é exato que nos limitamos a produzir em nós um abstrato emocional real. Queremos tornar presentes ao estado irreal os sentimentos do louco, do criminoso, etc., *na medida em que pertençam a eles.*

só se revelou capaz de provocar minha ternura durante sua realização, ou seja, depois de um certo tempo e, precisamente, quando essa ternura apareceu. O poder do objeto irreal, pelo contrário, aparece com ele, como uma de suas qualidades absolutas. Em resumo, os desenvolvimentos ulteriores de meu estado afetivo estão previstos, e toda a evolução desse estado depende de minha previsão. Não que ela obedeça sempre ao objeto; mas, quando a previsão não obedece, ela está consciente de sua desobediência.

Mas, por outro lado, sabemos que o objeto irreal não pode exercer ação causal; em outros termos, essa ternura que quero reencontrar, o objeto irreal não pode produzi-la. Uma vez que tal objeto seja reconstituído, é preciso que eu me determine a ser terno diante dele. Em suma, vou afirmar que o objeto irreal agiu sobre mim, tendo imediatamente consciência de que não agiu, de que não poderia haver nenhuma ação real e de que eu me impaciento ao imitar essa ação. Talvez um sentimento que chamo ternura e no qual gostaria de reconhecer o impulso de ontem possa aparecer. Mas não é mais uma "afeição", no sentido em que o objeto não me *afeta* mais. Meu sentimento, aqui ainda, é todo atividade, todo tensão: é mais uma representação do que uma retomada do sentimento. Afirmo que sou terno, sei que devo ser, realizo em mim a ternura. Mas essa ternura não repercute sobre o objeto irreal; ela não se alimenta da profundidade inesgotável do real: permanece cortada do objeto, suspensa. Dá-se à reflexão como um esforço para reencontrar esse gesto irreal que permanece fora de seu alcance e que não alcança nunca. O que procuramos em vão representar aqui é a receptividade, a *paixão* no sentido que o século XVII dava a essa palavra. Poderíamos falar de uma dança em face do irreal, tal como um corpo de baile dança ao redor de uma estátua. As bailarinas abrem os braços, estendem as mãos, sorriem, oferecem-se inteiras, recuperam-se e fogem; mas a estátua não foi afetada: não há relação real entre ela e o corpo de baile. Da mesma maneira, nosso comportamento diante do objeto não conseguiria alcançá-lo, qualificá-lo de verdade, assim como ele não pode tocar-nos — pois está no céu do irreal, fora de todo alcance.

Para nossa ternura, o resultado consiste não numa falta de sinceridade, mas antes numa ausência de espontaneidade, de docilidade, de riqueza. O objeto não pode sustentá-la, não a alimenta, não lhe comunica essa força, essa leveza, essa imprevisibilidade que constituem toda a profundidade de um sentimento-paixão.

Sempre há entre o sentimento-paixão e o sentimento-ação a diferença que podemos constatar entre a dor real de um canceroso e a algia do psicastênico que acredita sofrer de câncer. Sem dúvida, podemos encontrar, no caso da algia, um indivíduo absolutamente descontrolado, dominado pelo medo, pelo nervosismo e pelo desespero. Nada disso — seus sobressaltos, seus gritos quando tocamos no membro que ele crê estar doente — nada disso é encenado no sentido literal da palavra, pois não se trata nem de "ludismo" nem de mitomania. A verdade é que o desgraçado não pode deixar de gritar, menos ainda talvez do que se estivesse realmente doente. Mas nada — nem seus sobressaltos, nem seus estertores — fará com que sofra realmente. A dor está presente, sem dúvida, mas *diante* dele enquanto imagem, inativa, passiva, irreal: ele se debate *diante dela* contra si mesmo, mas nenhum de seus gritos, de seus gestos, é provocado por ela. E, ao mesmo tempo, ele *sabe* disso; sabe que não sofre; e toda a sua energia — ao contrário do canceroso real, que procura diminuir os efeitos do sofrimento — é empregada para sofrer. Ele grita para *chamar* a dor, gesticula para que ela venha habitar seu corpo. Em vão: nada pode preencher essa exasperante impressão de vazio, que constitui a razão e a natureza profunda de sua crise.

De tudo quanto foi dito, podemos concluir que há uma diferença de natureza entre os sentimentos diante do real e os sentimentos diante do imaginário. Por exemplo, um amor varia completamente dependendo da presença ou da ausência de seu objeto.

Quando Annie vai embora, meus sentimentos em relação a ela mudam de natureza. Sem dúvida, continuo a dar a eles o nome de amor; sem dúvida, nego essa mudança, pretendo amá-la do mesmo modo e com a mesma intensidade de quando ela está presente. Mas não é assim. Naturalmente, o saber e o comportamento geral conservam-se intactos. Sei que Annie tem esta ou aquela qualidade, continuo a confiar nela — por exemplo, escrevo contando tudo que me acontece; sendo necessário, defenderei os interesses de Annie como se ela estivesse presente. Mas, além disso, é preciso reconhecer a existência de sentimentos-paixões autênticos: a tristeza, a melancolia, o próprio desespero em que essa ausência nos joga. Com efeito, mais que a Annie irreal e ausente, é o vazio presente e real de nossa vida que os provoca, é o fato, por exemplo, de que tais gestos, tais atitudes que tínhamos apenas esboçado caem

no vazio, deixando uma impressão de inutilidade intolerável. Esse conjunto, porém, representa, de algum modo, o negativo do amor. O resultado é uma profunda modificação dos elementos positivos (os impulsos voltados *para* Annie). Meu amor-paixão estava subordinado a seu objeto: era um aprendizado incessante, de maneira incessante ele me surpreendia, a cada instante eu devia refazê-lo, readaptar-me a ele — nutria-se da própria vida de Annie. Assim como acreditamos que a imagem de Annie era apenas Annie ressurgida, podia parecer evidente que essa Annie provocava quase as mesmas reações em mim que a Annie verdadeira. Mas agora sabemos que Annie enquanto imagem é incomparável a Annie captada pela percepção. Ela sofreu a modificação trazida pela irrealidade, e nosso sentimento sofreu uma modificação correlativa. No início, ele se *paralisou*; não "acontece" mais, pode apenas arrastar-se nas formas que já assumiu: de algum modo, tornou-se *escolástico*, só se pode dar-lhe um nome, classificar suas manifestações: não ultrapassam nunca suas definições, são exatamente limitadas pelo saber que já possuímos a seu respeito. Ao mesmo tempo, o sentimento *degradou-se*, pois sua riqueza, sua profundidade inesgotável vinham do objeto; havia sempre algo mais a amar no objeto do que aquilo que eu amava de fato, e eu sabia disso, de modo que o amor apresentava-se diante do real tal como a unidade temática de uma idéia no sentido kantiano: a idéia de que Annie como realidade individual é inesgotável e de que, correlativamente, meu amor por ela é inesgotável. Assim, o sentimento que a cada instante se ultrapassava estava cercado por uma vasta aura de possibilidades. Mas essas possibilidades desapareceram junto com o objeto real. Por uma reversão essencial, agora é o sentimento que produz seu objeto, e Annie irreal não passa do estrito correlativo de meus sentimentos por ela. Segue-se daí que o sentimento *não é nunca o que ele é*. Agora, ele tem uma pobreza profunda. Enfim, passou de passivo a ativo; ele se encena, representa a si mesmo: passamos a querê-lo, a acreditar nele. A cada instante, dá-se como um grande esforço para fazer Annie renascer em carne e osso, pois sabe que só assim ele próprio poderia reencarnar-se. Pouco a pouco, o sentimento irá esquematizar-se e cristalizar-se em formas rígidas, e correlativamente as imagens que temos de Annie se tornarão banais[11].

[11] Cf. o livro de Phillipe: *L'image*, admirável para a época.

A evolução normal do saber e do sentimento exige que ao fim de certo tempo esse amor perca a sua *nuance* particular; torna-se *o amor* em geral e se racionaliza de algum modo; é agora esse sentimento elástico que o psicólogo e o romancista descrevem: converteu-se em algo típico; é porque Annie não está mais aqui para conferir-lhe essa individualidade que fazia dele um sentimento irredutível. E, mesmo se eu continuasse a me comportar como se amasse Annie, sendo fiel, escrevendo-lhe todos os dias, dedicando-lhe meus pensamentos, sofrendo por estar sozinho, alguma coisa teria desaparecido, meu amor sofreria um empobrecimento radical. Seco, escolástico, abstrato, voltado para um objeto irreal que perdeu sua individualidade, evolui lentamente para o vazio absoluto. É nesse momento que escrevemos assim: "Não me sinto mais perto de você, perdi sua imagem, sinto-me distante como nunca me senti antes". É por essa razão, cremos, que as cartas são esperadas com tanta impaciência: não tanto pelas notícias que podem contar (supondo, naturalmente, que não tenhamos nada para temer ou esperar), mas por seu caráter real e concreto. O papel cheio de letras, os signos negros, o perfume, etc., tudo isso substitui o *analogon* afetivo que falta; através de tudo isso, viso uma Annie mais real. Já vimos o papel imaginante que os signos podem desempenhar. Ao mesmo tempo que se empobrece e se esquematiza, esse amor torna-se muito mais *fácil*. Em toda pessoa que é amada, em virtude mesmo de sua riqueza inesgotável, há sempre algo que nos ultrapassa, uma independência, uma impenetrabilidade que exige sempre esforços renovados de aproximação. O objeto irreal não conserva nada dessa impenetrabilidade: não é nunca o que sabemos dele. Sem dúvida, no início afirmamos, como por escrúpulo, essa impenetrabilidade, esse caráter *estrangeiro* da pessoa amada. Mas não *sentimos* nada disso. Trata-se de um puro saber que logo se atenua e permanece suspenso, por não encontrar uma matéria afetiva sobre a qual fixar-se. De modo que o objeto irreal, ao se banalizar, vai tornar-se cada vez mais conforme nossos desejos de que Annie fosse exatamente dessa maneira. A volta de Annie vai explodir toda essa construção formal. Depois de um período de adaptação que pode ser menos ou mais longo, o sentimento degradado vai dar lugar ao sentimento real. Talvez possamos lamentar por um instante a complacência e a simplicidade de Annie enquanto imagem. Mas é porque perdemos a lembrança do empobrecimento afetivo que era seu correlativo indispensável.

Assim, devido à extraordinária diferença que separa do real o objeto enquanto imagem, podemos distinguir duas classes irredutíveis de sentimentos: os sentimentos verdadeiros e os sentimentos *imaginários*. Por essa última qualificação, não afirmamos que eles próprios sejam irreais, mas que aparecem apenas diante de objetos irreais e que a aparição do real é suficiente para afugentá-los, tal qual o sol dissipa as sombras da noite. Esses sentimentos cuja essência é estar *degradados*, pobres, descontínuos, espasmódicos, esquemáticos, têm necessidade do não-ser para existir. Alguém que passa a pensar obsessivamente em seu inimigo irá sofrer tanto moral e fisicamente que acabará sem defesa quando estiver realmente na presença dele. O que aconteceu? Nada além do fato de que, agora, o inimigo existe realmente. Antes apenas o sentimento dava o sentido da imagem. O irreal estava ali para permitir ao ódio objetivar-se. Agora, o presente ultrapassa o sentimento por todos os lados, e o ódio fica em suspenso, derrotado. Não é esse aí que ele odiava; a esse homem de carne e osso, vivo, novo, imprevisível, o ódio não conseguiu adaptar-se. Odiava-se apenas um fantasma que era talhado exatamente à sua medida e que era sua réplica exata, seu sentido. Proust mostrou muito bem esse abismo que separa o imaginário do real, fez-nos ver que não há passagem de um a outro e que o real vem sempre acompanhado pela derrocada do imaginário, mesmo quando não há contradição entre eles, porque a incompatibilidade vem de sua natureza e não de seu conteúdo. É preciso acrescentar que, por causa da pobreza essencial das imagens, as ações imaginárias que eu projeto têm as conseqüências que quero. Se bato imaginariamente em meu inimigo, o sangue não vai correr ou então vai correr tanto quanto eu quiser. Mas diante do inimigo real, diante dessa carne real, posso pressentir que o sangue vai correr realmente, e isso pode fazer com que eu me detenha. Há, portanto, um hiato contínuo entre a preparação de uma ação e a própria ação. Mesmo se a situação real for quase igual à que eu tinha imaginado, permanece o fato de que difere em natureza de minhas imaginações. Não fico surpreso pelo que acontece, mas pela mudança de universo. Ao mesmo tempo, os móveis da ação projetada desaparecem ou mudam de signo, pois eram apenas imaginários. Se, apesar de tudo, eu empreendo a ação projetada, é, na maior parte do tempo, porque fui apanhado de surpresa e não tenho outra à minha disposição. Ou, então, por

uma espécie de obstinação cega, incapaz de se dar conta da mudança ocorrida. Daí esses comportamentos rígidos e bruscos de pessoas que "dizem o que têm a dizer" sem olhar seu interlocutor, para não abandonar completamente o terreno do imaginário antes de se comprometerem bastante a ponto de não poderem mais recuar. Por isso, torna-se necessário distinguir em nós mesmos duas personalidades separadas: o eu imaginário com suas tendências e desejos — e o eu real. Há sádicos ou masoquistas imaginários, há violentos em imaginação. A cada instante, em contato com a realidade, nosso eu imaginário explode e desaparece, dando lugar ao eu real. Pois o real e o imaginário, por essência, não podem coexistir. Trata-se de dois tipos de objetos, de sentimentos e de comportamentos inteiramente irredutíveis.

Podemos muito bem pensar em classificar os indivíduos em duas grandes categorias, segundo a preferência que demonstram em levar uma vida imaginária ou uma vida real. Mas é preciso compreender o que significa preferir o imaginário. Não se trata apenas de preferir certos objetos em vez de outros. Não se pode acreditar, por exemplo, que os esquizofrênicos e, de um modo geral, os sonhadores mórbidos tentem substituir o conteúdo real de sua vida por um conteúdo irreal mais sedutor, mais brilhante, e que procurem esquecer-se do caráter irreal de suas imagens comportando-se em face delas como se se tratasse de objetos presentes na realidade. Preferir o imaginário não é apenas preferir uma riqueza, uma beleza, um luxo enquanto imagem à mediocridade presente *apesar* de seu caráter irreal. É também adotar sentimentos e um comportamento "imaginários", por *causa* de seu caráter imaginário. Não escolhemos apenas esta ou aquela imagem, escolhemos o *estado* imaginário com tudo quanto comporta, não fugimos apenas do conteúdo do real (pobreza, decepções amorosas, fracassos de nossos empreendimentos, etc.), fugimos da própria forma do real, de seu caráter de *presença*, do gênero de reação que exige de nós, da subordinação de nossos comportamentos diante do objeto, da inesgotabilidade das percepções, de sua independência, da própria maneira como nossos sentimentos se desenvolvem. Essa vida factícia, cristalizada, diminuída, escolástica que, para a maior parte das pessoas é a pior possível, é exatamente a ela que o esquizofrênico deseja. O sonhador mórbido que se imagina um rei não se adaptaria a uma realeza de fato; nem tampouco a

uma tirania em que todos os seus desejos fossem atendidos. Pois, com efeito, um desejo nunca é literalmente satisfeito, precisamente por conta do abismo que separa o real do imaginário. O objeto que eu desejava, podem até dá-lo a mim, mas será num outro plano de existência, ao qual tenho de me adaptar. Ei-lo bem aqui, diante de mim: se eu não estivesse pressionado pela ação, deveria hesitar por algum tempo, surpreso, sem reconhecer essa realidade rica e plena de conseqüências. Deveria perguntar a mim mesmo: "Era *isso* que eu queria?" O sonhador mórbido não vai hesitar: não era de modo nenhum *isso* que ele queria. De saída, o presente exige uma adaptação que ele não é mais capaz de ter: é preciso mesmo uma espécie de indeterminação de nossos sentimentos, uma plasticidade real — é que o real é sempre novo, sempre *imprevisível*[12]. Eu desejava a vinda de Annie — mas a Annie que eu desejava era apenas o correlativo de meu desejo. Agora ela está aqui, mas ultrapassa meu desejo de todas as maneiras, é preciso um reaprendizado. Os sentimentos do sonhador mórbido, ao contrário, são solenes e cristalizados; sempre retornam com a mesma forma e a mesma etiqueta; o doente teve tempo para construí-los; nada é deixado ao acaso, eles não se adaptariam à mais leve derrogação. Correlativamente, os traços dos objetos irreais que lhes correspondem são paralisados para sempre. Desse modo, o sonhador pode escolher na loja de acessórios os sentimentos de que quer revestir-se e os objetos que lhe correspondem, como o ator escolhe suas roupas: hoje será a ambição, amanhã o desejo amoroso. Só a "pobreza essencial" dos objetos enquanto imagem pode satisfazer docilmente o sentimento, sem jamais surpreendê-lo, sem decepcioná-lo nem guiá-lo. Só os objetos irreais podem aniquilar-se quando cessa o capricho do sonhador, pois não passam de seus reflexos; sozinhos, têm apenas as conseqüências que se quer extrair deles. Estaríamos equivocados em tomar o mundo do esquizofrênico por uma torrente de imagens de uma riqueza e de um brilho que compensariam a monotonia do real: é um mundo pobre e meticuloso, em que as mesmas cenas se repetem incansavelmente, até o mínimo detalhe, acompanhadas pelo mesmo cerimonial

[12] Não tanto porque, como se diz habitualmente, prevê-se o futuro com o passado — este argumento só tem valor contra a antiga concepção das imagens. Ma sim porque prevê-se o real com o irreal, ou seja, a riqueza infinita através de esquemas de uma pobreza essencial.

em que tudo já está decidido, previsto; onde, sobretudo, nada pode escapar, resistir ou surpreender[13]. Numa palavra: se o esquizofrênico imagina tantas cenas amorosas, não é apenas porque seu amor real foi frustrado; mas, antes de tudo, é porque não é mais capaz de amar.

3. Patologia da imaginação

O esquizofrênico sabe muito bem que os objetos dos quais se cerca são irreais; o mesmo vale para aqueles que ele faz aparecer. A esse propósito, a observação de Marie B.[14] é significativa:

"Lembro-me da crise que tive outrora: eu dizia ser a rainha da Espanha. No fundo, sabia muito bem que não era verdade. Eu me comportava como uma menina que brinca de boneca e que sabe que sua boneca não é um ser vivo, mas que pode se convencer de que é... tudo me parecia encantado... eu era como uma atriz que, após representar um papel, entra na pele de seu personagem. Estava convencida... bem, não era isso. Eu vivia num mundo imaginário".

Não encontramos aqui nenhuma dificuldade. Mas tudo muda nos casos de sonhos noturnos, alucinações, para-idolias: poderíamos até mesmo dizer que, por termos substituído as antigas teorias sobre as imagens por uma nova hipótese, caímos na dificuldade

[13] Para essa pobreza essencial dos devaneios, ver: "Moments d'úne Psychanalyse", do dr. Blanche Reverchon-Jouve e Pierre-Jean Jouve, na *R. N. F.*, março de 1933.

"Foi a partir da guerra (1915), com a idade de onze anos, que a srta. H... apegou-se cada vez mais a uma fantasia única que pouco a pouco se sistematizou, agrupando uma certa variedade de elementos, tornando-se cada vez mais dura e rigorosa; fantasias que ela mantinha através de pesquisas em dicionários e revistas quando sua imaginação falhava.

"...Sua vida era tão entregue às fantasias que, fora das horas que passava em seu leito a sonhar, ela ia às bibliotecas para encontrar novos elementos de que necessitava para enriquecer, aumentar cada vez mais a trama de sua fantasia", p. 356.

O caso da srta. H... é, aliás, muito interessante; resta lamentar que a psicanálise o tenha liquidado através de uma interpretação pesada, pretensiosa e absurda.

[14] Borel e Robin: "Les rêveries morbides". *Annales Medico Psychol.*, março de 1924. A srta. H..., que citamos antes, não se engana sobre a realidade de suas imagens: "A srta. H... sabe perfeitamente que se trata de uma história fictícia, mas pensa também que essa história *contém* a verdade no que a concerne", p. 362-3, ibid.

inversa. Assimilando a imagem à sensação, Taine não tem nenhuma dificuldade em explicar a alucinação: com efeito, a percepção já é "uma alucinação verdadeira". Só vai encontrar dificuldades quando precisa explicar como entre todas essas alucinações, umas verdadeiras, outras falsas, distinguimos imediatamente as imagens e as percepções. Inversamente, nós que tomamos como ponto de partida o fato de que essas pessoas reconhecem imediatamente suas imagens como tais, não nos arriscamos a achar no problema da alucinação um obstáculo? Não se trata, nesse caso, de uma imagem que não reconhecemos mais como imagem? Entretanto, convém primeiro precisar a questão.

Se é verdade que o alucinado "toma uma imagem por uma percepção", o que significam essas palavras "tomar por uma percepção"? Será que é preciso entender, como certos psicólogos, que o alucinado confere *exterioridade* à sua imagem, "projeta" sua imagem no mundo das percepções? Isso seria simplesmente absurdo. A imagem é, como vimos, um termo vago que significa ao mesmo tempo uma consciência e seu correlativo transcendente. Nesse caso, portanto, a que o alucinado poderia dar exterioridade? Certamente não seria à consciência; pois não é possível que a consciência se dê por algo que não seja a consciência. O *cogito* cartesiano conserva seus direitos mesmo entre os psicopatas. Mas o objeto de minha consciência imaginante não poderia ser também exteriorizado, pela razão de que já é assim por natureza. Se eu formo a consciência imaginante de Pierre, Pierre traz consigo seu espaço irreal e se coloca ante a consciência, é *exterior*[15] a ela. O problema é outro; o objeto da imagem difere do objeto da percepção; 1º porque tem seu espaço próprio, em vez de existir num espaço infinito comum a todos os objetos percebidos; 2º na medida em que se dá imediatamente como irreal, ao passo que o objeto da percepção eleva originalmente, como diz Husserl, uma pretensão à realidade (*Seinsanspruch*). Essa irrealidade do objeto enquanto imagem é correlativa de uma intuição imediata de espontaneidade. A consciência tem uma consciência *não-tética*[16] como uma atividade criadora. Essa consciência da espontaneidade apareceu para nós como uma consciência transversal, que compõe uma só com a consciência do objeto; é a própria

[15] Cf. antes.
[16] Cf. antes, primeira parte, cap. I, item 5.

estrutura do estado psíquico; e a maneira pela qual a colocávamos fazia com que fosse independente do estado de saúde ou de doença mental da pessoa. A questão coloca-se, portanto, da seguinte maneira: como é que abandonamos nossa consciência de espontaneidade, como é que nos sentimos passivos diante da imagem que de fato formamos; é verdade que conferíamos *realidade*, isto é, uma presença de carne, a esses objetos que se dão como ausentes a uma consciência sã? Enfim, já que, como vimos[17], a percepção e a consciência imaginante são duas atitudes alternadas, será possível que façamos a fusão do espaço da imagem com o da percepção no caso da alucinação, como um alucinado que dissesse, por exemplo: "Nesta cadeira (real) eu vi o diabo (irreal)"?

A essa última pergunta podemos responder imediatamente: nada prova que a doença realize a fusão dos dois espaços. Só temos como garantia o que eles dizem, mas tudo parece duvidoso. Em primeiro lugar, como observa Janet, não acontece nunca que o doente tenha alucinações na *presença* do médico (pelo menos alucinações visuais) — algo que pode ser interpretado assim: uma atividade sistematizada no domínio do real parece excluir as alucinações. Aparentemente, é o que dá uma certa eficácia aos "truques" empregados pelos doentes para impedir as alucinações. Um certo doente, que resmunga e concentra sua atenção no que diz, pode em rigor retardar por alguns instantes as aparições das vozes que o ameaçam ou insultam. Mais impressionante ainda talvez seja a observação de Dumas sobre os delírios confusionísticos causados pelos traumatismos da guerra. O soldado Crivelli, por exemplo, parece dar-se conta do ambiente de seu quarto para plantar o cenário de seu delírio. Mas, quando o médico modificou o aspecto de seu quarto, essas mudanças não exerceram nenhum efeito sobre o curso do delírio. No entanto, se o professor Dumas o interpela com voz forte e bem de perto: "Assoe o nariz", o doente cessa por um instante seu delírio e começa a se assoar docilmente. Tudo parece indicar uma alternância da percepção e do delírio. Pode objetar-se que a confusão onírica aproxima-se mais do sonho do que da alucinação. Não queremos discordar. Mas o que importa aqui é distinguir certas características que poderiam ser comuns a essas duas formas patológicas. Em resumo, parece-nos que a alucinação coincide com um brusco aniquila-

[17] Quarta parte, item 5.

mento da realidade percebida. Ela não ocorre *no* mundo real: ela o exclui. É o que Lagache, comentando Janet, exprime muito bem em seu recente livro[18].

"A alucinação auditiva não tem a congruência da percepção auditiva em relação às circunstâncias do ambiente e, sobretudo, em relação à característica de um presente como na percepção; o perseguido raramente acredita estar sendo insultado por uma pessoa presente que lhe fala corretamente; é mais tarde que a distinção entre 'o insultar' e 'o ser insultado' se torna delicada; também é raro assistir às alucinações auditivas."

Todavia, não nos parece que se deva reduzir a alucinação, como Janet parece inclinado a fazê-lo (pelo menos no caso da alucinação auditiva, sendo a alucinação motora verbal posta de lado), à narrativa acompanhada da crença expressa pelo doente. De nosso ponto de vista, há claramente um ato alucinatório; mas esse ato é um acontecimento puro que aparece bruscamente ao doente enquanto suas percepções desaparecem. O doente, porém, ao contar suas alucinações sensoriais vai localizá-lo no espaço da percepção. Mas, como Lagache soube mostrar, para as alucinações verbais:

"... A espacialização não é uma qualidade primeira da alucinação auditiva; depende, por um lado, dos dados intelectuais e, por outro, de atitudes motoras. Assim, a distância é infinitamente variável, e o doente, segundo a situação, localiza suas vozes numa cidade afastada ou atrás da parede, no teto, sob o assoalho, debaixo do travesseiro"[19].

Tais observações seriam suficientes para mostrar o caráter *irreal* da localização. Em resumo, a espacialização da alucinação guarda semelhança com a localização da imagem. A palavra pronunciada pode ter sido dita numa cidade afastada. E, no entanto, é ouvida. Mas será mesmo ouvida? Tanto quanto vemos Pierre enquanto imagem. Ainda aqui, há observações preciosas feitas por Lagache:

"Toda alucinação verbal comporta uma atitude receptiva em relação a um conteúdo ideoverbal ou verbal considerado pelo alucinado como de origem externa. Ora, em relação às palavras, ter uma

[18] Lagache: *Les hallucinations verbales et la parole.* Alcan, 1934. Cf. também Janet: "L'hallucination dans le délire de persécution". *Revue de Philo.*, 1932.

[19] Op. cit., p. 164.

atitude receptiva é ouvir. Portanto, toda alucinação verbal é em certo sentido ouvida, e pode-se até dizer que toda alucinação verbal é auditiva, se quer designar-se desse modo uma atitude perceptiva, sem prejulgar sobre a sensorialidade, sobre as características acústicas das palavras ouvidas"[20].

Além disso, mesmo no caso em que a localização se faça em relação ao espaço real (no quarto do doente, por exemplo), é preciso levar em conta que essa localização se faz *depois*. Em nossa hipótese, a alucinação visual ou auditiva é acompanhada por um desmoronamento provisório da percepção. Mas, quando o choque alucinatório passa, o mundo reaparece[21]. Assim, parece natural que o doente, ao falar do espetáculo que acaba de lhe aparecer, considere-o uma parte do mundo que o cerca: "Estou *aqui* e acabo de ver o diabo" converte-se facilmente em "Acabo de ver o diabo *aqui*".

Ademais, o que significa *estar aqui* para um alucinado? Basta que ele enumere corretamente os móveis do quarto para ele acreditar que os percebe como nós? Não vamos esquecer este curioso tipo de alucinação que se manifesta como existências absolutas sem características espaciotemporais: as alucinações psíquicas.

Assim, seja qual for o lado para que nos voltemos, a localização das alucinações surge como um problema secundário, subordinada a esta questão muito mais geral: *de que modo o doente pode acreditar na realidade de uma imagem que se dá por essência como um irreal?*

O próprio enunciado do problema nos mostra que se trata de uma alteração da *crença* ou, se preferirem, da tese. Mas não devemos enganar-nos: a tese constitutiva da imagem não pode ser alterada, pouco importando que a consciência seja "mórbida" ou não; é uma necessidade da essência que o objeto irreal seja constituído como irreal; a espontaneidade da consciência, já o dissemos várias vezes, compõe uma só coisa com a consciência dessa espontaneidade, e, em conseqüência, não poderíamos destruir uma sem destruir a outra. Eis por que as excelentes explicações de Lagache sobre a alucinação motora verbal não poderiam bastar-nos quando se trata da

[20] Op. cit., p. 89.

[21] O doutor T..., especialista em doenças do sistema nervoso, falava-nos de um doente que, depois de um caso de encefalite, era capaz de adaptar-se corretamente a uma situação social (por exemplo, a uma conversa com seu médico), mas que, quando ficava só, recaía numa sonolência acompanhada por alucinações.

alucinação auditiva (se é que ela pode ser realmente independente das alucinações verbais), da alucinação visual e da alucinação psíquica. É preciso retomar aqui a distinção de Descartes: podemos falar sem saber que falamos, respirar sem saber que respiramos. Mas não *pensar* que falo *sem saber que penso que falo.* Em conseqüência, o recurso do que Lagache chama introspecção (ou seja, a "orientação" da pessoa para o problema psicológico e a parte que toma na solução) quer aos sentimentos (de influência, de imposição da alucinação), quer à diminuição da vigilância, não conseguiria alcançar o fato de que a produção do objeto irreal coincide com a consciência de sua irrealidade. No caso da alucinação motora verbal, pelo contrário, não há necessidade de outra explicação para nos mostrar a palavra enquanto movimento que se destaca da pessoa e se opõe a ela.

Chegamos, desse modo, a uma primeira conclusão: na alucinação, no sonho, nada poderia destruir a irrealidade do objeto enquanto imagem como correlativo imediato da consciência imaginante. Parece, portanto, que após esse primeiro exame chegamos a um impasse e que é preciso mudar alguma coisa de nossa teoria ou abandonar alguma de nossas exigências.

Mas talvez a alucinação não se caracterize por uma alteração da estrutura primária da imagem; talvez ela se dê mais como uma perturbação radical da atitude da consciência em face do irreal. Numa palavra: talvez se trate de uma alteração radical de toda a consciência, e a mudança de atitude diante do irreal só poderia aparecer como contrapartida de um enfraquecimento do sentido do real. Uma simples observação pode conduzir-nos nessa direção. Lagache observa que, "em alguns casos, nenhum dado psicológico parece distinguir a palavra alienada da palavra normal; o doente sabe desde o começo que não era ele quem falava, como se o tivesse decidido, sem que possamos captar os dados concretos que determinam e motivam sua decisão".

E cita um doente, Paul L., cuja voz "permanece a mesma quando os outros falam com ele, mas (que) *sabe* quando são eles que falam e quando é ele". Naturalmente, trata-se aqui dessas alucinações motoras que, por mais de uma razão, nos interessam menos. Contudo, podemos a esse propósito colocar a seguinte questão: se Paul L. *sabe* bruscamente, sem mudar e como "se tivesse decidido", que um outro que não ele está prestes a falar, se pode tão facilmente praticar "a objetivação social intencional" de que fala Janet, não virá isso de que, no momento mesmo em que ele parece perceber normalmente, *de fato* não percebe como nós[22]? Ficamos impressionados quando, no começo de seu diálogo, ele decreta: sou eu quem fala. E, como é verdade que ele fala nesse momento, somos tentados a concluir que tais operações psíquicas se efetuam corretamente. Assim, quando logo depois ele continua a falar e pretende que as palavras emitidas foram pronunciadas por outro que não é ele, supomos que apresenta um processo patológico. Mas como deixar de observar que a voz que ele diz pertencer-lhe está *no mesmo plano* daquela que ele pretende ouvir, o que é uma condição essencial do *diálogo* que pretende manter? Em conseqüência, se uma das vozes nos é apresentada como uma alucinação, devemos, por mais paradoxal que isso pareça, aceitar a outra também como tal; quando o doente apresenta os sons que emite como produzidos por ele próprio, está alucinando da mesma maneira que ao atribuí-los a outro. Na realidade, a fim de que a frase apareça para o doente como uma *relação com* a frase precedente e, ao mesmo tempo, como pronunciada por outro que não é ele, é preciso que toda a conversa tenha um caráter alucinatório. É preciso, de algum modo, que ele *sonhe* que as frases que se atribui são dele; senão a passagem de um interlocutor a outro seria acompanhada por desníveis tão bruscos que a conversa seria impossível[23]. Mas seu caso é como o do louco famoso que, segundo os estóicos, "diz que amanhece em pleno dia", pois de fato ele nada *percebeu* nessa conversa. Todas essas observações são aplicáveis às alucinações visuais e auditivas. Sem dúvida, há momentos em que o doente, falando com o médico, parece perceber corretamente; mas também não tem alucinações. Quando alucina, está só, deixa-se levar: o acontecimento alucinatório propriamente dito não se destacará como uma perturbação positiva sobre um fundo de apatia perceptiva em que os objetos aparecem como irreais? Assim, para nós, se a alucinação reencontra o

[22] Isso fica evidente pelo fato de que, no momento em que pretende que ele mesmo está falando, pretende também que está falando com X que está ausente. Basta isso para fazer do ativo algo de rigorosamente anormal.

[23] Do mesmo modo, não precisamos acreditar que na entrevista imaginada por um esquizofrênico, seu interlocutor é irreal, enquanto ele próprio guarda um coeficiente de realidade; todos os dois são irreais e as frases pronunciadas tanto por um quanto pelo outro (ainda que tenham sido efetivamente murmuradas) são irreais. Veja-se também adiante o papel do Eu no sonho.

SBD / FFLCH / USP

mundo da percepção, é apenas quando esse último não é percebido, mas sim sonhado pelo doente, quando se tornou um irreal.

Talvez compreenderemos melhor as conseqüências dessa idéia quando compararmos à alucinação um fenômeno que nos parece ter uma estrutura análoga: a obsessão.

Durante muito tempo, sem dúvida, costumava-se opor o caráter estereotipado da obsessão à inesgotável capacidade de imagens da alucinação. Mas era porque se tomavam ao pé da letra as narrativas dos doentes. Na realidade, os psiquiatras contemporâneos estão mais ou menos de acordo sobre a pobreza do material alucinatório. Se deixamos de lado as alucinações motoras verbais, encontramos na maior parte do tempo, nas alucinações auditivas, um jogo de insultos bem banais, "vaca, ladrão, cachaceiro, etc." e, nas alucinações visuais, algumas formas e alguns personagens, sempre os mesmos. Assim, a alucinação apresenta-se como a reaparição intermitente de certos objetos (sonoros ou visuais). Portanto, aproxima-se nitidamente da obsessão, caracterizável também como a aparição intermitente de cenas mais ou menos estereotipadas. A diferença estaria apenas em que o objeto da obsessão teria um caráter subjetivo, enquanto o objeto da alucinação seria exteriorizado. É evidente, por exemplo, que a cena da profanação da hóstia representada por um determinado doente de Janet[24] é imediatamente exteriorizada (isto é, projetada num espaço irreal). Isso resulta da própria noção de imagem. Por outro lado, a acreditarmos em muitos psicólogos, a alucinação e a obsessão *impõem-se* ao espírito. Mas, justamente aqui, torna-se necessário manter alguma reserva e indagar o que exatamente significa "impor-se".

Desde os trabalhos de Janet, compreendemos que a obsessão não é um corpo estranho que vem ocupar a consciência apesar dela, tal como um cálculo no fígado. Na realidade, a obsessão é uma *consciência*; em conseqüência, tem as mesmas características de espontaneidade e autonomia de todas as outras consciências. Na maioria dos casos, é uma consciência imaginante sobre a qual foi lançada uma proibição, ou seja, que o psicastênico proibiu a si mesmo de formar. No fundo, o conteúdo da obsessão importa pouco (tão pouco que, às vezes, nem há conteúdo, como no doente que tinha a obsessão de ter cometido um crime terrível e nem imaginava

[24] Ver *La psychasthénie*, tomo I.

qual era o crime); o que importa é a espécie de vertigem que a própria interdição provoca no doente. Sua consciência é tomada como no sonho, mas de um modo diferente: é o próprio temor da obsessão que a faz renascer. Qualquer esforço para "não pensar mais nisso" transforma-se espontaneamente em pensamento obsessivo; se, às vezes por um só instante, a obsessão foi esquecida, surge logo a preocupação "Mas como estou calmo! Por que estou calmo assim? É que esqueci... etc.", e reproduz-se *por vertigem* o objeto obsessivo. A consciência torna-se vítima de si própria, apanhada numa espécie de círculo vicioso, e todos os esforços que faz para expulsar o pensamento obsessivo são exatamente os meios mais eficazes para fazê-lo renascer. O doente está perfeitamente consciente desse círculo vicioso, e várias observações das pessoas entrevistadas por Janet mostram muito bem uma compreensão de que são ao mesmo tempo vítimas e carrascos. Nesse sentido, e apenas nesse, a obsessão "impõe-se" à consciência. O psicastênico não perde por um segundo sequer a consciência de sua espontaneidade, nem, muito menos, a impressão formal de personalidade; nem por um segundo, toma por objetos reais os objetos enquanto imagens. Se alguns pretendem que suas obsessões têm um caráter alucinatório, é uma mentira nitidamente identificada por Janet. No entanto, alguma coisa desapareceu: o sentimento de pertencer ao eu, o que Claparède chama "a inserção no próprio eu"*. A ligação dos fenômenos ao eu e ao não-eu efetua-se corretamente, mas, se podemos dizê-lo, num fundo neutro. A oposição violenta entre o eu e o não-eu, tão perceptível para o homem normal, atenua-se. O eu já não é uma síntese harmoniosa de empreendimentos sobre o mundo exterior. Há espasmos do eu, uma espontaneidade que se libera; algo produzido como uma resistência do eu a si próprio[25].

Se passamos aos alucinados, reencontramos de saída esses espasmos da consciência que, bruscamente, fazem aparecer uma consciência imaginante "auditiva" ou "visual".Tais consciências são, sem dúvida, espontâneas: não poderiam existir outras consciências. Sem dúvida, trata-se também de um estereótipo que tem como causa uma vertigem obsessiva. Com efeito, a alucinação obedece ao princípio da quase-observação. O doente que apresenta alucina-

* Em francês, "*moiité*", um neologismo criado a partir da palavra *moi*. (N.T.)

[25] Mas, sob a influência de certas condições, os psicastênicos podem apresentar passageiramente um delírio de influência.

ções motoras verbais *sabe* que fala por sua boca, sem que a voz tenha variado[26]. É, portanto, invadido por esse saber; ele não apreende o conteúdo de suas alucinações, mas repentinamente sua atitude global se transforma: não é mais ele quem fala, é X ou Y. Naturalmente, é a mesma coisa que acontece com as alucinações auditivas e visuais, com razões mais fortes ainda no caso das alucinações psíquicas, nas quais o doente, não estando afetado pela quase-sensorialidade das aparições, insiste nessa característica. Desse modo, há no doente uma *intenção* para a imagem que pode ser anterior à constituição do objeto captado como imagem, uma passagem do saber intencional à consciência imaginante. O doente não é surpreendido por sua alucinação, ele não a contempla: irá realizá-la. Sem dúvida, irá realizá-la, como o obsessivo, exatamente porque quer escapar dela. Podemos perguntar-nos se, com freqüência, o doente já não sabe até mesmo em que momento do dia a alucinação se produzirá: deve esperá-la, e ela vem porque ele espera. A alucinação sustenta, portanto, a comparação com a obsessão até certo ponto; numa como na outra, a consciência é atraída pela idéia de que deve produzir um certo objeto. Só que, no caso do alucinado, uma modificação muito importante surgiu: a desintegração.

Sem dúvida, a unidade da consciência permanece, ou seja, a ligação sintética de momentos psíquicos sucessivos. Essa unidade da consciência é a condição tanto para as perturbações mentais quanto para o funcionamento normal do pensamento. Mas ela forma o fundo indiferente sobre o qual se destaca, no caso de uma psicose de alucinação, a rebelião das espontaneidades. As formas superiores de integração psíquica desapareceram. Isso significa que não há mais desenvolvimento harmonioso e contínuo do pensamento, realizado pela síntese pessoal, durante o qual outros pensamentos poderiam ser colocados como possíveis, isto é, encarados um instante sem ser *realizados*. Mas o curso do pensamento, ainda que aspire a um desenvolvimento coerente, é rompido a cada instante por pensamentos laterais, adventícios, que não podem ser suspensos no estado de possíveis, mas que se realizam à contracorrente. Trata-se sempre de vertigens, mas já não é a personalidade inteira que entra em luta contra si mesma; são sistemas parciais que

[26] Ela pode variar, passar do agudo ao grave, por exemplo, mas isso não é indispensável.

não podem mais permanecer no estado de simples possíveis, mas que, apenas concebidos, levam a consciência a realizá-los. Aqui, mais do que em qualquer outro ponto, é preciso resguardar-se contra uma interpretação mecânica: a consciência mórbida permanece uma consciência, quer dizer, uma espontaneidade incondicional. Todos esses fenômenos foram bem descritos por Clérambault sob o nome de "Pequeno automatismo mental"[27].

"A alucinação auditiva propriamente dita e a alucinação psicomotora são fenômenos tardios no discurso do automatismo mental... As intuições, o pensamento antecipador, o eco do pensamento e o contra-senso são os fenômenos iniciais do automatismo mental... Certos fatos do automatismo mental são bem conhecidos (ver Séglas). Outros fenômenos do automatismo mental foram ignorados; por um lado, os fenômenos verbais: palavras explosivas, jogos silábicos, ladainhas, absurdos e contra-sensos; por outro lado, fenômenos puramente psíquicos, intuições abstratas, paralisações do pensamento abstrato, tagarelices mudas de lembranças. Essas são, comumente, as formas iniciais do automatismo mental. Os processos ideoverbais: comentários sobre os atos e as lembranças, questões, pensamentos que se respondem são, em geral, mais tardios.[28]"

Essas perturbações psíquicas fazem nascer ou desenvolvem no alucinado um sentimento e um comportamento que o diferenciam absolutamente do psicastênico: a síndrome de influência. O doente se crê submetido à influência de uma ou várias pessoas. Mas raramente se apontou que essa crença numa "influência" é uma maneira de o doente afirmar ainda a espontaneidade de seus pensamentos e atos psíquicos. Quando um doente declara "Fazem com que eu tenha maus pensamentos, pensamentos obscenos", não precisamos acreditar que ele sente os maus pensamentos estagnados nele ou flutuando como lascas de madeira na água. Sente a espontaneidade deles e quer negá-la. Mas constata que essa espontaneidade se manifesta isoladamente, à contracorrente, rompendo a unidade, senão da consciência, pelo menos da vida pessoal. Este é o sentido profundo da idéia de influência: o doente sente *ao mesmo tempo* que é ele — enquanto espontaneidade viva — que produz

[27] Clérambault: "Psychose à base d'automatisme et syndromes d'automatisme". *Annales Médico-Psychologiques*, 1927, p. 193.

[28] Citado por Lagache: op. cit., p. 119.

esses pensamentos e que também não os queria. Daí a expressão "Fazem com que eu tenha pensamentos..." Assim, a síndrome de influência não passa do reconhecimento, pelo doente, da existência de uma contra-espontaneidade. A experiência pura e inefável do doente (o que corresponde ao *cogito*) lhe dá sempre esse pensamento absurdo ou inoportuno como alguma coisa a propósito da qual o *cogito* não se pode efetuar; mas, ao mesmo tempo, esse pensamento lhe escapa, não é responsável por ele, não o reconhece.

É sobre esse fundo de influência que aparecem as primeiras alucinações. Será que podemos ainda nesse estágio chamá-las "alucinações"? "Fazem com que eu veja...", diz ele, falando de alucinações visuais. Ainda aí, a intuição da espontaneidade não foi abandonada. Uma imagem se formou que é dada como imagem, conservando seu caráter irreal. Simplesmente ela se coloca para si, ela paralisa o curso dos pensamentos. Mas o doente não perdeu de vista que seus perseguidores só podem dar-lhe esta ou aquela "visão", esta ou aquela "audição", por intermédio de sua própria atividade criadora. Aliás, parece que nesse nível a personalidade só sofre alterações leves e rápidas. Pode ser que haja apenas liberação de espontaneidades *laterais, marginais*, quando a pessoa se concentra bastante. Pude constatar, por ocasião de uma picada de mescalina que me apliquei, um breve fenômeno alucinatório. Apresentava, precisamente, esse caráter lateral: alguém cantava num apartamento vizinho e, como eu procurasse ouvi-lo — deixando por isso mesmo de *olhar* diante de mim —, três pequenas nuvens paralelas apareceram à minha frente. Esse fenômeno desapareceu naturalmente quando comecei a apreendê-lo. Não era compatível com a plena e clara consciência visível. Só podia existir *às escondidas*, e era exatamente assim que se apresentava; havia na maneira pela qual essas três pequenas brumas se entregavam à minha lembrança, logo após terem desaparecido, alguma coisa ao mesmo tempo inconsistente e misteriosa, que se limitava, ao que me parece, a traduzir a existência dessas espontaneidades liberadas sobre *as margens* da consciência.

Quando passamos às verdadeiras alucinações (vozes ouvidas, aparições, etc.), a desintegração é bem mais pronunciada. A unidade da consciência, sem dúvida, permanece intacta, assim como o que torna possíveis os disparates, as contradições, etc.[29]. Mas essas

[29] A contradição, sendo uma síntese, supõe uma forma geral de unificação.

novas formas de ligação sintética são incompatíveis com a existência de uma síntese pessoal e de um pensamento orientado. A condição primeira da alucinação parece-nos ser uma espécie de vacilação da consciência pessoal. O doente está só, seus pensamentos se embaraçam de repente, dispersam-se; à ligação sintética por concentração substitui-se uma ligação difusa e degradada por participação; essa queda de potencial traz para a consciência uma espécie de nivelamento; simultânea e correlativamente, a percepção se obscurece e se confunde: o objeto e o sujeito desaparecem juntos. Podemos conceber que essa vida crepuscular, incompatível com a atenção ou a concepção de possíveis enquanto tais, prolonga-se por um momento sem outra modificação. Pode-se admitir também a aparição de fenômenos de fascinação ou auto-sugestão. No caso que nos ocupa, porém, há simplesmente uma brusca formação de um sistema psíquico parcial e absurdo. Esse sistema é necessariamente parcial porque não pode ser objeto de nenhuma concentração da consciência. Não há mais centro de consciência nem unidade temática, e é precisamente *por isso* que ele aparece. Dá-se em sua própria estrutura como antitemático, ou seja, como alguma coisa que não pode fornecer o tema de uma concentração da consciência. Expliquemo-nos: toda percepção se dá como podendo ser *observada*; todo pensamento se dá como podendo ser *meditado*, isto é, mantido à distância e considerado. Esses sistemas, ao contrário, *não podem de modo algum ser observados*, pois são correlativos de um nivelamento da consciência; só aparecem numa consciência sem estrutura, já que são precisamente a negação de toda estrutura. Desse modo, sempre se dão com um caráter "furtivo", constitutivo de seu ser; sua essência consiste em serem indiscerníveis, isto é, não se colocarem jamais *diante* de uma consciência pessoal. São palavras que se ouvem, mas que não se consegue escutar; rostos que se vêem, mas que não se consegue olhar. Daí estas características freqüentes que os doentes fornecem sobre si mesmos: "Era uma voz que cochichava, falaram comigo pelo telefone, etc.".

A segunda característica desses sistemas, como dissemos, é seu caráter absurdo. Apresentam-se como disparates, jogos de palavras e trocadilhos, insultos bruscos, etc. É esse caráter absurdo que nos dá a chave de sua formação. Para nós, toda existência, na consciência, deve exprimir-se em termos de consciência, e não poderíamos admitir uma espontaneidade que, mesmo quando as superestruturas são atingidas, jorre de uma zona de sombra sem estar

consciente de si. Essa maneira de conceber a espontaneidade não passa de uma maneira implícita de admitir a existência de um inconsciente. Parece-nos, portanto, que esses sistemas absurdos não passam da maneira com que a consciência pensa seu estado presente, ou seja, esse nivelamento crepuscular. Não se trata, porém, de um pensamento normal colocando o objeto diante do sujeito, não se trata de um pensamento *sobre* esse estado crepuscular. Mas, em alguma parte nessa consciência incapaz de se concentrar, em suas margens, isolado e furtivo, aparece um sistema parcial que *é* o pensamento desse estado crepuscular ou, se quiserem, que é o próprio estado crepuscular. Trata-se de um sistema imaginante simbólico[30] que tem como correlativo um objeto irreal — frase absurda, trocadilho, aparição inoportuna. Surge e se oferece como espontaneidade, mas, antes de tudo, como espontaneidade impessoal. Na verdade, estamos bem longe da distinção do subjetivo e do objetivo. Esses dois mundos desabaram: lidamos aqui com um terceiro tipo de existência, ao qual faltam palavras capazes de caracterizá-lo. O mais simples seria talvez nomeá-los aparições laterais irreais, correlativos de uma consciência impessoal.

É o que poderíamos chamar o *acontecimento puro* da alucinação. Mas esse acontecimento não coincide com a experiência pura da alucinação: com efeito, uma experiência implica a existência de uma consciência temática com unidade pessoal; ao contrário, esse tipo de consciência é negado pelo acontecimento alucinatório, que se produz sempre na ausência do sujeito. Numa palavra: *a alucinação apresenta-se como um fenômeno cuja experiência só pode ser feita pela memória*. Trata-se, aliás, da memória imediata, o que quer dizer que não haverá alucinação se esses sistemas parciais continuarem a desenvolver-se numa consciência neutralizada; nesse caso, estaríamos mais perto do sonho. A alucinação implica uma reação brusca da consciência ao sistema parcial, por uma brusca concentração com uma brusca reaparição da unidade temática. À aparição inesperada e absurda do objeto irreal, uma onda de surpresa ou de horror deve percorrer a consciência; há um despertar, um reagrupamento de forças, um pouco como quando um baque súbito desperta bruscamente quem dorme. A consciência pega em armas, orienta-se, está pronta para observar, mas, naturalmente, o objeto irreal

[30] Explicaremos mais claramente essa simbolização em nosso capítulo sobre o sonho.

desapareceu, ela encontra apenas *diante dela* uma lembrança. Resta descrever como lhe aparece essa lembrança.

Em primeiro lugar, é preciso insistir particularmente no fato de que, se o objeto irreal não está em pessoa diante da consciência, pelo menos se trata de uma lembrança imediata, tão forte e concreta quanto possível, uma dessas lembranças que não deixam margem para dúvida, que envolvem a certeza imediata da existência de seu objeto. Mas a característica essencial com a qual o objeto irreal é liberado pela lembrança é a exterioridade em relação à consciência pessoal atual. Ele se oferece como tendo sido imprevisível e não podendo ser reproduzido à vontade. Não pode entrar na síntese presente, não lhe pertencerá jamais. Essa exterioridade e essa independência são, evidentemente, muito vizinhas daquelas de um objeto do mundo real. Ao mesmo tempo, o objeto guarda as características de uma espontaneidade: aparece como caprichoso, furtivo e cheio de mistério. Mas, diremos, não conserva seu caráter irreal? Se o conservasse, esse coeficiente de irrealidade, junto à imprevisibilidade e à exterioridade, como a definimos, só faria acentuar o caráter contraditório e fantástico da alucinação. O doente não deixaria de traduzir sua experiência em nossa linguagem com as palavras "Eu vi, ouvi...". Mas tudo indica que o objeto não se dá à lembrança como irreal; com efeito, não houve *posição* de irrealidade durante o acontecimento; simplesmente a produção do objeto irreal se fazia acompanhar pela consciência não-tética de irrealidade. Essa consciência não-tética não passa para a lembrança, pois, como já explicamos, a lembrança do objeto percebido nos libera um irreal da mesma maneira que uma realidade e, para que se possa distinguir um do outro, na evocação, é preciso que tenham sido no momento de sua aparição o objeto de posições explícitas de realidade ou de irrealidade[31]. Parece-nos, sobretudo, que o objeto alucinatório conservará na lembrança um caráter neutro. É o comportamento geral do doente, e não a lembrança imediata, que irá conferir uma realidade a essas aparições. A prova está em que todo homem pode, em caso de estafa ou de intoxicação alcoólica, ter uma alucinação, mas, precisamente, sua lembrança imediata revela-a como alucinação. No caso da psicose de influência, porém, uma cristalização se opera, e o doente vai organizar sua vida em relação às alucinações, quer dizer, vai re-

[31] Naturalmente estas posições explícitas não precisam ser julgamentos articulados.

pensá-las e explicá-las. Aliás, parece que essas espontaneidades, por mais imprevisíveis e fragmentárias que sejam, podem encarregar-se pouco a pouco de um certo material ideoafetivo. Deve haver uma ação lenta do doente sobre suas alucinações, como prova a aparição de protetores num estágio avançado da psicose alucinatória crônica. Essa ação efetua-se naturalmente sobretudo pela cementação, mais pela participação do que pela ação direta. Em todo o caso, parece que numa psicose constituída as alucinações têm um papel *funcional*: sem dúvida, *antes de tudo* o doente adapta-se a suas visões, mas as aparições e as visões deixam-se penetrar e dessa acomodação recíproca resulta claramente um comportamento geral do doente que poderíamos denominar comportamento alucinatório.

4. O sonho

Um problema análogo nasce por ocasião do sonho. Descartes formulou-o em sua primeira *Meditação*:

"Todavia, preciso considerar aqui que sou homem e, por conseqüência, tenho o costume de dormir e representar para mim em meus sonhos as mesmas coisas, ou às vezes menos verossímeis, que esses insensatos quando em vigília. Quantas vezes já me aconteceu de sonhar à noite que eu estava neste lugar, que estava vestido, perto do fogo, ainda que estivesse completamente nu em meu leito! Parece-me agora que não olho este papel com olhos adormecidos, que essa cabeça que meneio não está adormecida; que é com desígnio e propósito deliberado que estendo esta mão e a sinto: o que acontece no sono não parece tão claro, tão distinto quanto tudo isso. Mas, ao pensar nisso, cuidadosamente, eu me lembro de ter sido freqüentemente enganado por ilusões semelhantes, ao dormir, e, detendo-me nesse pensamento, vejo tão manifestamente que não há indicações certas por onde se possa distinguir nitidamente da vigília o sono, que fico completamente espantado; e meu espanto é tal que é quase capaz de me persuadir de que durmo"[32].

Esse problema poderia ser enunciado assim: se é verdade que o mundo do sonho se apresenta como um mundo real e percebido,

[32] Descartes: *Méditations*.

quando é constituído por uma imagística mental, não haverá pelo menos um caso em que a imagem se apresente como percepção, ou seja, um caso em que a produção de uma imagem venha acompanhada pela consciência não-tética da espontaneidade imaginante? E, sendo assim, será que nossa teoria da imagem não correria o risco de desabar por inteiro? O sonho, bem entendido, levanta muitas outras questões: por exemplo, a da função simbólica de suas imagens, a do pensamento que sonha, etc. Mas essas questões não concernem diretamente a nosso trabalho; portanto, nós nos limitaremos aqui a tratar o problema da tese do sonho, isto é, do tipo de afirmação intencional constituída pela consciência sonhadora.

Uma primeira observação irá guiar-nos: há um sofisma na passagem de Descartes que citamos. Nada sabemos do sonho, que é difícil de atingir, já que só podemos descrevê-lo usando a memória despertada. Mas, ao contrário, há um termo de comparação estabelecido por Descartes que eu posso facilmente alcançar: é a consciência que está em vigília e percebe. A qualquer instante, posso fazer desse termo o objeto de uma consciência reflexiva que me informará com precisão sobre sua estrutura. Ora, essa consciência reflexiva me dá imediatamente um conhecimento precioso: é possível que, no sonho, eu imagine que estou percebendo; mas o que é certo é que, quando estou desperto, não posso duvidar que percebo. Todo mundo pode tentar fingir por um instante que sonha, que este livro que lê é um livro sonhado, mas logo verá, sem poder duvidar, que tal ficção é absurda. E, para dizer a verdade, seu caráter de absurdo não é menor que o da proposição: talvez eu não exista, proposição que, justamente para Descartes, é verdadeiramente impensável. Com efeito, a proposição *cogito ergo sum* resulta — bem considerada — da intuição de que a consciência e a existência são uma só coisa. Mas essa consciência concreta que está certa de existir existe e tem consciência de existir enquanto tem uma certa estrutura individual e temporal. Esse *cogito* pode ser, claro, a intuição da ligação íntima de certas essências, e é assim que a fenomenologia, que é a ciência eidética, o concebe. Mas, para que possa ser tal, é preciso primeiro que seja uma operação reflexiva individual e concreta capaz de ser sempre levada a cabo. Ora, pensar que eu existo pensando é fazer uma proposição eidética, donde a proposição: eu existo percebendo, por exemplo, é uma especificação. Assim, quando percebo, não estou certo de que os objetos de minha percepção existem, mas estou certo de que os percebo. Além disso, é preciso

observar que Descartes não estabelece o caráter duvidoso da percepção sobre uma inspeção direta desta, como faria se dissesse: quando eu percebo, não sei muito bem se percebo ou se sonho. Ao contrário, ele toma por estabelecido que o homem que percebe está consciente de perceber. Simplesmente faz observar que o homem que sonha tem, por sua vez, uma certeza análoga. Sem dúvida, existe uma fórmula familiar: "Eu me belisco para saber se não estou sonhando"; mas trata-se unicamente de uma metáfora que não corresponde a nada de concreto no espírito daqueles que a usam.

Ora, a essa evidência da percepção podemos opor de saída os casos freqüentes em que o sonhador, ao passar subitamente para o plano reflexivo, constata ele próprio durante seu sonho que está prestes a sonhar. Veremos em seguida que toda aparição da consciência reflexiva no sonho corresponde a um despertar momentâneo[33], embora freqüentemente o peso da consciência que sonha seja tal que aniquila logo a consciência reflexiva, como nos pesadelos em que a pessoa que dorme pensa desesperadamente "Eu sonho", sem chegar a despertar, porque a consciência reflexiva desaparece logo e ele é "reconquistado" pelo sonho. Esses poucos exemplos seriam suficientes para nos mostrar que a posição de existência do sonhador não pode ser assimilada à do homem desperto, pois a consciência reflexiva, num caso, destrói o sonho, pelo fato de colocá-lo como é, enquanto confirma e reforça a consciência refletida no caso da percepção. Mas, além disso, considerando bem, observaremos que é preciso que as consciências não-téticas do sonho e da vigília discrepem de algum modo em sua maneira de colocar os objetos. Com efeito, a consciência reflexiva extrai sua certeza do fato de que desenvolve e coloca como objeto o que é estrutura implícita e não-tética da consciência refletida. Minha certeza reflexiva de sonhar vem, portanto, de que minha consciência primitiva e irrefletida devia conter em si mesma uma espécie de saber latente e não-posicional que a reflexão explicitou em seguida. Ademais, se não fosse assim seria preciso que aquele que dorme concluísse seu julgamento "Eu sonho" com raciocínios e comparações que lhe mostrariam a incoerência ou o absurdo de suas imagens. Mas tal hipótese é de uma

[33] Vão objetar que já aconteceu a todo mundo, durante um sonho agradável, dizer a si mesmo: "Desta vez não estou sonhando", e que, em conseqüência, a própria reflexão parece sujeita ao erro no sonho. Veremos mais adiante o que se deve pensar dessa objeção.

inverossimilhança que salta aos olhos: para que a pessoa adormecida raciocinasse e fizesse comparações, seria preciso que estivesse em plena posse de suas faculdades discursivas e, portanto, acordada. Seria, pois, absurdo que, no momento preciso em que estivesse desperta para formular julgamentos de verossimilhança, ela se dissesse precisamente: "Eu sonho". A única coisa que poderia dizer seria: "Eu sonhei". Tal caso ocorre freqüentemente, mas é muito diferente desse que agora nos ocupa. O sonho aparece-nos imediatamente com uma característica de *fragilidade* que não poderia pertencer à percepção: ele está à mercê de uma consciência reflexiva. Mas o que se produz e o salva é que, na maior parte do tempo, essa consciência reflexiva não aparece. Iremos explicar o porquê. Todavia, convém observar que a consciência primeira e irrefletida, se é — ao mesmo tempo que posição do objeto — consciência não-tética de si mesma, não poderia ser sob a forma "Eu sonho". A princípio, porque esse julgamento implicaria uma tese e, em seguida, porque essa definição total de uma consciência só poderia ser dada pela reflexão. Para melhor compreensão, vamos usar um exemplo. Se eu digo: "Acredito que Pierre tem amizade por mim", esse julgamento é um julgamento refletido. Ele provoca o questionamento do objeto da crença. Posso dizer a mim mesmo: "É verdade, *acredito*, mas não sei, ele nunca me deu uma prova, etc.". Eis-me cético, talvez eu vá mesmo concluir que Pierre não tem amizade por mim. E, claro, se a amizade de Pierre por mim aparece-me como o objeto de minha crença, é porque minha consciência não-refletida dessa amizade era consciência não-tética de si mesma como simples crença; mas não seria preciso concluir que o ceticismo da reflexão era também uma estrutura não-posicional da consciência irrefletida. Quando tenho consciência da amizade que Pierre tem por mim, essa consciência é como a de um objeto *em que se crê*, mas, precisamente, se creio nele, é porque não duvido. Assim, precisamente porque creio na amizade de Pierre, minha consciência não-tética de crer não comporta a menor dúvida relativa a essa amizade. Ela é toda crença. É, pois, confiança cega, já que crer é ter confiança. Simplesmente, na medida em que é consciência de crer, não é consciência de saber. Mas essa restrição só surge ao olhar da reflexão. Do mesmo modo, esperamos que a consciência não-tética de sonhar não comporte de modo algum em si essas características restritivas e negativas que encontramos no julgamento: "Eu sonho". ("Eu sonho", *logo* não percebo.) Uma consciência não-tética não pode ser nega-

dora de nada, pois está inteiramente preenchida por si mesma e somente por si mesma.

Chegamos ao seguinte: à certeza de que a tese do sonho não poderia ser a da percepção, apesar da semelhança à primeira vista. A simples inspeção de uma consciência reflexiva dirigida a uma consciência perceptiva irá mostrar-nos isso. Afirmar "Eu percebo" é negar que estou sonhando ou, se quisermos, é uma motivação suficiente e necessária para que eu afirme que não estou sonhando. Mas, se o sonho afirmasse que é percepção da mesma maneira e com a mesma certeza da percepção, o julgamento "Eu percebo" seria apenas provável, e deveríamos, mais uma vez, apoiá-lo na comparação dos objetos percebidos entre si, sobre a coesão das cenas vistas, sua verossimilhança, etc. Já mostramos em outra abordagem[34] que essas comparações não se dão jamais à consciência como operações realmente efetuadas e que, além disso, não permitiriam distinguir da percepção a imagem. De igual modo, mostraríamos que não permitiriam também distinguir da vigília o sonho. Na realidade, a percepção, como a verdade para Spinoza, é *index sui* e não poderia ser diferente. E o sonho assemelha-se muito ao erro no spinozismo: o erro pode dar-se como verdade, mas basta possuir a verdade para que o erro se dissipe por si mesmo.

Todavia, isso não basta. Se aprofundarmos um pouco nosso estudo sobre o sonho e a percepção, veremos que a diferença que os separa é, de um certo ponto de vista, assimilável à que separa a crença do saber. Quando percebo uma mesa, não *creio* na existência dessa mesa. Não preciso disso, pois ela está bem ali. Não há um ato suplementar pelo qual, percebendo essa mesa, eu lhe conferiria uma existência *em que creio ou em que poderia crer*. No próprio ato da percepção, a mesa se descobre, desvenda-se, é dada para mim. E a *tese* da consciência que percebe não deve ser confundida com uma afirmação. A afirmação pertence à esfera da espontaneidade voluntária, a tese representa a nuance inerente à intencionalidade. Ela corresponde, do lado da *noesis*, à presença noemática do objeto em pessoa. A evidência inerente à percepção não consiste, de modo algum, numa impressão subjetiva que seria assimilável a uma especificação da crença: a evidência é a presença para a consciência do objeto em pessoa: é o "preenchimento" (*Erfüllung*) da intenção. Do

[34] Cf. nosso pequeno livro *L'imagination*, Alcan, 1936.

mesmo modo, para uma consciência que reflete dirigida a uma consciência perceptiva, a natureza perceptiva da consciência refletida não é também objeto de crença, é um dado imediato e evidente. É impossível sair disso. Uma evidência é uma presença. Onde a evidência é dada, a crença não é nem útil nem possível. O sonho, ao contrário, é uma crença. Acredito em tudo que se passa no sonho. Mas só posso acreditar. Quer dizer, os objetos não estão presentes em pessoa à minha intuição.

Entretanto, só deslocamos o problema. Não deixarão de nos dizer: como você pode *crer* na realidade das imagens do sonho, já que é você quem as constitui como imagens? Seu caráter intencional de imagens deveria excluir toda possibilidade de crer nelas como em realidades.

Contudo, foi dito também que o sonho era um fenômeno de crença, mas não uma crença em imagens *como em realidades*. Para saber exatamente do que se trata, torna-se necessário voltar às imagens hipnagógicas. Essa produção de imagens, fundada sobre a apreensão imaginante de fosfenos, de contrações musculares, de palavras interiores, possui riqueza suficiente para fornecer a matéria do sonho. E, como Leroy e muitos outros autores observaram, a passagem do hipnagogismo ao sonho é freqüentemente indiscernível. São as mesmas imagens, ele diz — simplesmente nossa atitude em relação a elas modificou-se. Numerosas observações irão confirmá-lo: todas as pessoas que têm imagens hipnagógicas poderão afirmar que muitas vezes se surpreenderam prestes a sonhar sem que o conteúdo das imagens hipnagógicas tivesse sofrido nenhuma modificação. Apenas, despertadas por um sobressalto, ficaram conscientes de ter sonhado. Naturalmente, o *analogon* representativo irá enriquecer-se, durante a noite, com sensações cenestésicas e, por fim, com todas as sensações fortes o bastante para transpor o limiar da consciência e fracas demais para provocar o despertar. Serão todas apreendidas não pelo que são, mas como o *analogon* de outras realidades. Assim, Proust desperta, de repente, e percebe que pronunciou em sonho as palavras "Cervo, cervo, Francis Jammes, garfo", mas também que essas palavras constituíam uma frase coerente e adaptada à situação sonhada. Do mesmo modo, a coloração vermelha da luz solar que passa através de uma cortina é apreendida, num sonho famoso, como *valendo por* sangue. Um erro muito freqüente consistiria em crer que o sonho é composto de imagens *mentais*.

Não é exato: como admitir que a luz vermelha *provoque* a imagem mental do sangue? Seria preciso que permanecesse inconsciente, o que é absurdo — ou então que fosse captada como luz vermelha, o que suporia o despertar. Na realidade, é a luz vermelha que é captada *como* sangue. É a maneira que temos de apreendê-la. Certos sonhos citados por Janet mostram bem como um mesmo barulho que se prolonga pode ser sucessivamente apreendido pela consciência como *valendo por* uma porção de objetos diversos, mas jamais *como ele* próprio: no sonho, a consciência não *pode perceber*, porque não pode sair da atitude imaginante em que se encerrou. Aí tudo é imagem, mas, precisamente por causa disso, ela não poderia dispor das imagens mentais, que, sendo exclusivas da percepção, só poderiam nascer se fosse possível uma passagem constante da percepção à imaginação e, pode-se dizer, sobre o fundo sempre presente da percepção. O sonho é uma consciência que não pode sair da consciência imaginante. No entanto, produziu-se uma modificação a partir das imagens hipnagógicas, já que podemos apreender pela reflexão uma passagem do hipnagogismo ao sonho. Devemos admitir que essa passagem é uma mudança da tese? Em outras palavras, o sonho aparece quando tomamos as *imagens* hipnagógicas por percepções? É o que iremos declarar como impossível *de facto*. Se a consciência as afirmasse como realidades, ela se constituiria em relação a elas como consciência que percebe, e o resultado imediato seria dissipá-las. É precisamente essa modificação que provoca muitas vezes o despertar: o ruído de um despertador é tomado a princípio como *analogon* do ruído de uma fonte, de um repicar de sinos, de um rufar de tambor, etc. Mas, se acordamos, passamos precisamente à percepção do ruído do despertador. Isso não quer dizer que façamos julgamentos do tipo: "É a campainha do despertador"; quer apenas dizer que apreendemos repentinamente a campainha *pelo que ela é* (ou seja, uma seqüência de sons agudos e vibrantes) e não por outra coisa. Pouco importa se compreendemos ou não logo em seguida a origem e a causa do ruído: posso ser despertado por um estalo, cuja causa não irei saber nunca. Talvez, ao despertar, não consiga apreendê-lo como um *estalo* — essa denominação supõe talvez um complicado jogo de operações identificadoras e de reconhecimento. Mas — para que passe da atitude do sonho à da vigília — basta apreendê-lo como algo *existente*. Se enganar-me, pouco importa: o estalar de um móvel pode ser apreendido, à noite, em meu sonho, como um ruído de passos; nesse momento, posso acordar e interpretar o estalo como um ruído de passos acima de minha cabeça. Há, portanto, um abismo entre essas duas assimilações. No sonho, o estalo é o ruído de passos enquanto imagem; na percepção, é apreendido realmente e em si mesmo (ainda que equivocado), como um ruído de passos. Alain afirma: perceber é sonhar e acordar imediatamente. Mas é um erro grave: uma falsa percepção não é um sonho, corrigir sua percepção não é despertar. Ao contrário, diremos que o mundo do sonho só se explica se admitimos que a consciência que sonha é, por essência, privada da faculdade de perceber. Nem percebe, nem procura perceber, nem sequer pode conceber o que é uma percepção. Mas não se pode crer que essa consciência isolada do mundo real, encerrada no imaginário, vá tomar o imaginário pelo real, por não poder compará-lo a uma realidade que desempenharia o papel de redutor. Não pensamos assim. Em primeiro lugar, porque uma imagem se dá pelo que é, sem que seja necessário esboçar uma comparação com a percepção. Em seguida, porque a consciência que sonha caracteriza-se pela perda da própria noção de realidade. Não pode, pois, conferir essa qualidade a nenhum de seus noemas. Mas o que queríamos mostrar é que o sonho constitui a realização perfeita de um imaginário fechado. Quer dizer, um imaginário do qual não podemos sair e sobre o qual é impossível adotar nem o menor ponto de vista exterior.

Se consultarmos nossa consciência, no momento em que, após a queda repentina do hipnagogismo no sonho, um ruído nos desperta, veremos que o julgamento "Eu sonhava" só se torna possível por causa da apreensão do caráter "interessante" das imagens hipnagógicas. Esse caráter não existia de modo algum no hipnagogismo. Por "interessante" não devemos entender: ligado ao *eu*, como Leroy parece fazê-lo. A presença do *eu* no sonho é freqüente e quase necessária quando se trata dos sonhos "profundos", mas podemos citar numerosos sonhos imediatamente posteriores ao adormecimento em que o eu não desempenha ainda nenhum papel. Aqui está um, por exemplo, que me foi comunicado pela senhorita B...: surgia a gravura de um livro, representando um escravo ajoelhado diante de sua amante. Depois, o escravo ia buscar pus para curar-se da lepra transmitida por sua amante. Era preciso que fosse pus de uma mulher que o amasse. Durante todo o seu sonho, a pessoa tinha a impressão de *ler* a narrativa das aventuras do escravo. Em momento algum, ela própria não desempenhou nenhum papel nos acontecimentos. É muito freqüente, aliás, que os sonhos — isso

acontece comigo, por exemplo — se apresentem a princípio como uma história que leio ou que me contam. E a seguir, repentinamente, identifico-me com um dos personagens da história, que se torna *minha* história. Pode-se observar a tese neutralizada que caracteriza o sonho da srta. B... ou começo dos meus. Mas pode-se mesmo acreditar que a tese se modifique e se torne posição de existência porque subitamente eu me tornei um dos personagens do sonho? Deixemos por ora o papel do Eu no sonho e, já que há sonhos sem o Eu, vejamos em que se distinguem das imagens hipnagógicas. Já sabemos que não é nem por sua relação com a pessoa que dorme, nem por uma posição brusca das imagens como realidade. Mas basta considerar o sonho da srta. B... e compará-lo às imagens pré-oníricas para ver claramente a diferença: uma imagem hipnagógica está isolada, cortada de outras imagens; se, por acaso, duas ou três imagens estão em relação de interdependência, o conjunto, em todo o caso, permanece isolado: não há mundo hipnagógico, as visões pré-oníricas não têm passado nem futuro, não há nada atrás delas ou ao lado delas. Ao mesmo tempo, eu coloco cada uma delas como imagem. Essa característica da imagem permanece no sonho da srta. B...; ela *lê* a história, uma maneira de neutralizar a tese. Só que cada imagem aparece como um momento de um desenvolvimento temporal que possui um passado e um futuro. O escravo não é visto em si mesmo, tal como na produção de imagens pré-oníricas. Nessa última, apareceria simplesmente como "um escravo". Mas no sonho, quando se apresenta à pessoa que dorme, é como escravo-doente-indo-buscar-pus-para-se-curar. Sua imagem remete a um antes e a um depois; ao mesmo tempo, aparece sobre o fundo de um mundo espacial muito rico: enquanto o escravo procura seu remédio, não perco de vista que tem uma amante que lhe transmitiu lepra, nem que essa amante continua a existir em alguma parte, etc. A imagem hipnagógica, aliás, não se dá jamais como estando em alguma parte. "Vemos" a imagem de uma estrela, a algumas polegadas de nós, mas não sabemos em que essa imagem é imagem, pois não está cercada por um universo imaginário. Ao contrário, o personagem do sonho está sempre em *alguma parte*, mesmo que o lugar onde se mova seja figurado esquematicamente tal como no teatro elisabetano. E essa "alguma parte" está situada em relação a todo um mundo que não é visto, mas que está a sua volta. Assim, a imagem hipnagógica é uma aparição isolada no ar, o sonho é um mundo. A bem dizer, há tantos mundos quantos forem os sonhos, muitas vezes tantos quantas forem as fases do sonho. Será mais adequado dizer que a imagem do sonho aparece com seu mundo próprio. Às vezes, isso basta para diferenciar de uma imagem pré-onírica uma só imagem onírica. Se o rosto do Aga Khan aparece para mim e penso apenas que é o rosto do Aga Khan enquanto imagem, trata-se de uma visão hipnagógica. Se eu sinto atrás desse rosto um mundo cheio de ameaças e promessas e de repente acordo, é um sonho. Mas isso não dá conta ainda do caráter "interessante" do sonho. Pelo fato de que um sonho nos faça entrar bruscamente num mundo temporal, todo sonho se apresenta como uma *história*. (No caso da aparição do rosto do Aga Khan, era uma história que estava concentrada numa só visão e que não tivera tempo de se desenrolar.) Naturalmente, o universo espaciotemporal em que a história se desenvolve é puramente imaginário, não é objeto de nenhuma posição de existência. Na verdade, nem sequer é imaginado, no sentido em que a consciência imagina quando presentifica alguma coisa através de um *analogon*. É, enquanto mundo imaginário, o correlativo de uma *crença*, e a pessoa que dorme *crê* que a cena se desenrola num mundo; isto é, que esse mundo é objeto de intenções vazias que se dirigem a ele a partir da imagem central.

Tais observações, porém, não contradizem de maneira nenhuma esta grande lei da imaginação: *não há mundo imaginário*. Com efeito, trata-se apenas de um fenômeno de crença. Não detalhamos esse mundo enquanto imagem, não presentificamos detalhes, nem sequer cogitamos de fazê-lo. Nesse sentido, as imagens permanecem isoladas umas das outras, separadas por sua pobreza essencial, submetidas ao fenômeno da quase-observação, "mas no vazio"; mantêm apenas entre si aquelas relações que a consciência pode a cada instante conceber ao constituí-las. Mas, ainda assim, permanece o fato de que cada imagem se apresenta como que cercada por uma massa indiferenciada que se coloca como mundo imaginário. Seria mais adequado dizer, talvez, que cada imaginário, no sonho, traz consigo uma qualidade especial e constitutiva de sua natureza, que é "a atmosfera de mundo". Vimos antes que o espaço e o tempo do imaginário se apresentavam como qualidades internas da coisa feita imagem. Seria preciso fazer aqui uma observação análoga: a "mundanidade da imagem sonhada não consiste numa infinidade de relações que ela manteria com outras imagens. Trata-se simplesmente de uma propriedade imanente da imagem onírica; há tantos "mundos" quantas forem as imagens, mesmo se a pessoa que dor-

me, passando de uma imagem a outra, "sonha" que permanece no mesmo mundo. Seria adequado dizer: no sonho, cada imagem cerca-se de uma atmosfera de mundo. Entretanto, para maior comodidade, usaremos a expressão "mundo do sonho", já que é correntemente adotada, advertindo apenas para tomá-la com reservas.

Vemos agora a modificação noética da consciência quando ela cai do pré-onirismo para o sonho: a imagem hipnagógica era a brusca persuasão em que a consciência caía de repente; eu me via subitamente persuadido de que aquela mancha entóptica *era* um peixe enquanto imagem. Agora estou sonhando, e essa brusca crença cresce e se enriquece: repentinamente, estou persuadido de que esse peixe tem uma história, de que foi pescado num certo rio, de que vai parar na mesa do arcebispo, etc. Rio, peixe, arcebispo são igualmente imaginários, mas constituem um mundo. Minha consciência é, portanto, consciência do mundo, projetei todo o meu saber, todas as minhas preocupações, todas as minhas lembranças e até essa necessidade de estar-no-mundo que se impõe ao ser humano, projetei tudo isso, mas no mundo imaginário, na imagem que constituo agora. Aconteceu, pois, que a consciência assumiu-se inteira; entrou por inteiro no jogo e determinou-se a si própria a produzir sínteses com todas as suas riquezas, mas apenas no imaginário. Isso só é possível no sonho; mesmo o esquizofrênico, cujo estado aproxima-se muito daquele da pessoa que dorme, conserva uma possibilidade de apreender-se como estando "prestes a entrar no jogo". Mas aqui a atenção não mais existe, nem seu poder de colocar o objeto como transcendente; a consciência deixa-se fascinar por um formigamento de impressões, apreende-as *como* sendo este ou aquele objeto enquanto imagem, como *valendo por* isto ou aquilo. De repente, eila inteira no jogo, apreendendo essas impressões cambiantes como *valendo por* um objeto que está no ponto extremo de um mundo cujos contornos se perdem na bruma. Enquanto o sonho durar, a consciência não poderá determinar-se a refletir; é levada por sua própria queda e continua indefinidamente a captar imagens. Esta é a verdadeira explicação do simbolismo onírico: se a consciência só pode apreender suas próprias preocupações, seus próprios desejos sob a forma de símbolos, não se trata, como Freud acredita, por causa de uma repressão que os obrigaria a disfarçar-se: é porque ela está incapacitada a apreender o que quer que seja real sob sua forma de realidade. Ela perdeu inteiramente sua função de real, e tudo quanto sente, quanto pensa, só pode pensar e sentir sob a forma de

imagens. Eis por que, como Halbwachs mostrou, não há *lembrança* no sonho. Aqui, não é questão de quadros sociais. A menor lembrança *real* faria toda a realidade cristalizar-se subitamente diante da consciência, pois essa lembrança se situaria, no fim de contas, em relação a esse quarto real, a esse leito real onde estou deitado. A imagem da cristalização pode servir-nos duplamente: uma só imagem pré-onírica pode provocar a cristalização de noemas da consciência em noemas de mundos imaginários, uma só realidade apreendida ou percebida como realidade faz cristalizar o mundo real diante da consciência, é ou um ou o outro.

É preciso caracterizar aqui o grau de crença da consciência nesses mundos imaginários, ou, se preferirmos, o "peso" desses mundos. Voltemos ao sonho da srta. B... Só o fato de que o sonho se dê como uma *história* irá permitir que compreendamos o gênero de crença que lhe é atribuída. Mas a pessoa que dorme nos informa melhor ainda. Tal pessoa diz que crê *ler* essa história. Mas ela quer é dizer que a história apresenta-se para ela com o mesmo gênero de interesse e credibilidade que possui uma história lida. A leitura é um gênero de fascinação, e, quando leio um romance policial, creio no que leio. Mas isso não significa que deixo de considerar imaginárias as aventuras do policial. Um mundo inteiro aparece-me em imagens através das linhas do livro (já mostrei que as palavras funcionavam como *analogon*[35]), e esse mundo se fecha sobre minha consciência, não posso mais livrar-me, estou fascinado. É esse gênero de fascinação sem posição de existência o que chamo crença. Não só a consciência tem consciência de si mesma como aprisionada, mas ainda tem consciência de não ter recursos contra si própria. Esse mundo se basta, não pode ser nem dissipado nem corrigido por uma percepção, pois não pertence aos domínios do real. É sua própria irrealidade que a põe fora de alcance e confere a ele uma opacidade compacta e uma força. Enquanto a consciência perseverar nessa atitude, não pode nem dar-se nem conceber nenhum motivo para mudar; a passagem para a percepção só pode ser feita por uma revolução. Tal é, com ainda mais força, o poder do mundo sonhado: captado noematicamente sobre o objeto, esse poder é o correlativo da consciência não-tética da fascinação. É porque o mundo do sonho, como o da leitura, dá-se como inteiramente mágico; somos

[35] Aqui mesmo, segunda parte, item 1: "O saber".

possuídos pelas aventuras dos personagens sonhados tal como por aquelas dos heróis de romance. Não que a consciência não-tética de imaginar cesse de se apreender como espontaneidade, mas ela apreende a si mesma como espontaneidade enfeitiçada. É o que dá ao sonho sua nuance de fatalidade. Os acontecimentos apresentam-se como inevitáveis, em correlação com uma consciência que não pode impedir-se de imaginá-los. No entanto, a imagem do sonho continua a possuir estritamente aquelas características que a consciência lhe confere: o fenômeno da quase-observação é tão válido quanto em qualquer outra parte. Mas, ao mesmo tempo, ela possui um caráter obsedante que provém de que foi a consciência que se determinou a formá-la por sua própria fascinação, um caráter "equívoco" vindo de sua natureza mágica e um caráter fatal, cuja origem precisamos explicar melhor.

Num mundo imaginário, não há sonho de *possibilidades*, já que as possibilidades supõem um mundo real, a partir do qual as possibilidades são pensadas. A consciência não pode recuar em relação a suas próprias imaginações para imaginar uma seqüência possível à história que ela está representando — isso seria acordar. É o que fazemos, por exemplo, quando, despertos, imaginamos um fim tranqüilizante para o pesadelo que tivemos. Numa palavra: a consciência não pode *prever*, pois seria como imaginar à segunda potência, possuindo, portanto, o conhecimento reflexivo da imaginação do primeiro grau. A partir de um certo momento da história, toda previsão torna-se, pelo próprio fato de aparecer, um episódio da história. Não posso deter-me, conceber outro fim, sem trégua, sem recurso, obrigado a contar-me a história: não há "lances gratuitos". Assim, cada momento da história oferece-se como tendo um futuro imaginário, mas um futuro que não posso prever, que virá por si mesmo, em seu tempo, possuir a consciência, contra o qual a consciência será esmagada. Assim, contrário ao que poderíamos crer, o mundo imaginário se dá como um mundo sem liberdade — mas tampouco é determinado; é o avesso da liberdade, é fatal. Também não é pela concepção de outros possíveis que a pessoa que dorme se tranqüiliza, sai do embaraço. É pela produção imediata, na própria história, de acontecimentos tranqüilizadores. Ele não se diz nunca "Eu podia ter um revólver", mas de repente está com um revólver na mão. Mas infeliz dele se nesse momento surge um pensamento que, na vigília, seria expresso assim "E se o revólver estiver travado?!". Pois o "se" não pode existir no sonho: esse revólver salvador, no momento em que ia funcionar, emperrou.

Mas o mundo do sonho não é um mundo fechado, a ponto de o sonhador não desempenhar dentro dele seu próprio papel. Desse modo, a maior parte dos sonhos se apresenta como aventuras para quem os tem. "Sonhei que estava..., etc." é, em geral, a frase com que começamos a narrativa de nossos sonhos. Como devemos compreender essa aparição do sonhador no mundo imaginário? Devemos pensar que é verdadeiramente *ele*, em pessoa, como consciência real que se introduziu no meio da produção de imagens oníricas? A bem dizer, essa hipótese me parece desprovida de sentido. Pois, para que o sonhador introduza a si próprio como consciência real no drama imaginário que se passa no sonho, seria preciso que pudesse ter consciência de si mesmo como ser real, isto é, existindo num mundo real, num tempo real e balizado por lembranças reais. Mas tais condições são precisamente aquelas que definem o estado de vigília. Introduzam uma pessoa real no sonho e o sonho rebenta por todos os lados, a realidade reaparece. Além disso, o que exatamente queremos dizer com isso? Claro, minha consciência, em tempo de vigília, é caracterizada por seu "estar-no-mundo", mas, precisamente porque esse "estar-no-mundo" caracteriza a relação da consciência com a realidade, ele não poderia aplicar-se à consciência que sonha. Uma consciência não pode "estar-em" um mundo imaginário, a menos que ela própria seja uma consciência imaginária. Mas uma consciência imaginária é apenas um certo objeto para uma consciência real. Na verdade, uma consciência que sonha é sempre consciência não-tética de si própria enquanto está fascinada pelo sonho, mas perdeu seu estar-no-mundo e só irá encontrá-lo ao despertar[36].

Para compreender a solução do problema, basta lembrarmo-nos de certos sonhos que são constituídos a princípio por cenas impessoais e nos quais subitamente aparece a pessoa do sonhador. É comum sonhar que assistimos às aventuras de um personagem imaginário (por exemplo, o escravo com que a srta. B... sonhou), e, de repente, o sonhador percebe que *ele próprio* é esse escravo. Para di-

[36] Na verdade, a questão é muito mais complicada, e mesmo no sonho a consciência conserva seu "estar-no-mundo" pelo menos de uma certa maneira. Mas podemos guardar essa idéia de um "estar-no-mundo" perdido, ao menos como indicação metafórica.

zer a verdade, o termo "perceber" revela-se impróprio, pois naturalmente estamos lidando, durante todo o sonho, com fenômenos de quase-observação — mas ocorre que, segundo motivações variadas, o sonhador é repentinamente invadido pela crença de que o escravo, esse aí, que foge do tigre, *é* ele próprio, tal como, no hipnagogismo, via-se subitamente invadido pela crença de que essa mancha luminosa *era* o rosto de um homem. Examinemos de perto a transformação: o escravo, quando se torna eu mesmo, não perde seu caráter constitutivo de irreal. Pelo contrário, sou eu que, projetado em escravo, converto-me num eu imaginário. Em muitos casos, continuo vendo o escravo fugir, como [no começo do sonho. Mas agora há]* uma nuance própria que o penetra todo, uma maneira de ser constitutiva do que poderíamos chamar, desviando o sentido original de uma expressão de Claparède, "a inserção no próprio eu".

O caráter constitutivo desse escravo é que sou eu. Mas um eu irreal, um eu a título imaginário. Poderíamos, para fazer compreender melhor o que se passa aqui, usar de novo uma comparação com a leitura. Todo mundo sabe que, quando leio, eu me identifico mais ou menos com o herói do romance. Isso se torna mais freqüente quando o romance é escrito na primeira pessoa e os autores sabem usar essa identificação a fim de fazer sua história mais premente, mais urgente para seus leitores. Todavia, essa identificação nunca se completa, a princípio porque os autores usam constantemente o "distanciamento estético", escrevem seu livro "no passado", por exemplo, etc., o que permite ao leitor sobrevoar seu personagem. Além disso, a possibilidade de uma consciência reflexiva está sempre presente. Segue-se um estado que valeria a pena ser descrito: Eu *sou* irrealmente o herói, permanecendo diferente dele — sou eu mesmo e um outro. Mas vamos supor por um instante que essas barreiras sejam rompidas: sou invadido pela crença de que aquele que está ameaçado por todos esses perigos romanescos é irrealmente, mas *absolutamente*, eu mesmo. Nesse momento, o interesse que tenho pelo romance muda de natureza: sou *eu* que estou ameaçado, sou perseguido, etc. Assisto a uma aventura que *me acontece* irrealmente. Até aqui, os perigos que o herói corria me fascinavam e provocavam em mim um interesse imenso, mas cuja base ainda era — apesar de minha identificação parcial com ele — a simpatia. Agora, o sentimento provocado é um sentimento de estar dentro, de pertencer; nesse mundo imaginário, em que é preciso ser irreal para entrar, um eu irreal me representa, sofre, está em perigo, arrisca mesmo uma morte irreal que acabará ao mesmo tempo com ele e com o mundo que o cerca. Joga-se uma partida irreal, em que meu eu irreal está em jogo. Ora, esse estado de transe que não pode ser inteiramente realizado na leitura (e que prejudicaria a apreciação estética do livro) é precisamente o que se realiza no sonho. Se um eu irreal se assume no mundo fascinante do sonho, o mundo imaginário se fecha subitamente; não é mais um *espetáculo* imaginário que, pelo próprio fato de eu contemplá-lo, permanecia *diante* de mim: agora estou representado nele, estou "em perigo" dentro dele, meu lugar é ali, e ele se fecha sobre mim. Não é simplesmente representado como irreal, também é irrealmente vivido, agido, sofrido. Ao mesmo tempo, sua relação com minha consciência se modifica, pois até então era uma relação de tipo unicamente representativo (sejam quais forem as impressões afetivas suscitadas por esse mundo). A partir do momento em que um eu imaginário está "dentro", tudo muda: esse eu liga-se à minha consciência por uma relação de *emanação*. Não vejo apenas o escravo que foge, mas *sinto-me* esse escravo. E não só me sinto *ele*, na intimidade de minha consciência, como sinto, na vigília, o mesmo que ontem, etc. Não, eu me *sinto* ele, fora, nele; é uma qualidade efetiva irreal (como o desespero de René, a maldade de Ménardier, a bondade de Jean Valjean) que apreendo nele. É portanto, nesse sentido, transcendente e exterior, já que o vejo correndo; e, num outro, transcendente sem distância, pois estou irrealmente presente nele. Mas essa modificação que o escravo sofre, o mundo imaginário a sofreu também, pois é para ele (que sou eu) um mundo sofrido, odiado, temido, etc. Num certo sentido, permanece um mundo puramente representado e, em outro, um mundo vivido imediatamente. Adquire assim uma espécie de presença surda e sem distância em relação à minha consciência. Estou envolvido. Naturalmente, eu não modifico por causa disso a tese, estou envolvido da mesma maneira com que uma representação me envolve. Mas há representações nas quais nos envolvemos fortemente, e, por outro lado, não posso romper o encantamento, só posso fazer cessar uma aventura imaginária produzindo outra aventura imaginária, sou obrigado a viver até o fim a fascinação do

* Desde a primeira edição de *O imaginário*, uma linha do texto deixou de ser impressa. Na ausência do manuscrito, arriscamo-nos a preencher essa lacuna com algumas palavras entre colchetes. (Nota da edição francesa.)

irreal. Temos aí a representação perfeita e fechada do que seria uma consciência para a qual a categoria do real não existiria.

Não devemos acreditar que a pessoa que dorme comece, em seus sonhos pessoais, sempre por identificar-se com um personagem anteriormente existente num sonho impessoal. O sonho pode ser, desde o começo, pessoal. É necessário apenas que as imagens do sonhador produzam um objeto que ele possa crer — seja imediatamente, seja ao fim de certo tempo —, que é ele mesmo, seja qual for, aliás, esse objeto. Trata-se da única maneira que a pessoa que dorme tem de penetrar nesse mundo que não existe: é preciso que se identifique com um dos objetos desse mundo; em outras palavras, é preciso um substrato material para a sua impressão de estar-no-mundo-irreal. A própria pessoa, nós já observamos, não pode encontrar-se aí, mas pode ser invadida pela crença de que tal objeto imaginário, que já possui seu estar-no-mundo-irreal, é *ela*; e ela pode ao mesmo tempo produzir esse objeto e a crença que a identifica a ele. Disso resulta o caráter curioso do sonho, em que tudo é simultaneamente visto e sabido de um ponto de vista superior, que é o da pessoa que dorme representando para si um mundo, e também de um ponto de vista relativo e limitado, que é o do eu imaginário mergulhado nesse mundo. Na realidade, o eu imaginário não vê esse mundo, e a pessoa que dorme não se põe *no lugar* desse ser particular para ver as coisas de seu ponto de vista: é sempre de seu ponto de vista particular, de seu ponto de vista de criador, que ela vê as coisas. Mas, no próprio momento em que os vê, irá vê-los orientados em relação a esse objeto-eu que os sofre e vê. O cachorro doido que vai morder não se aproxima da pessoa que dorme, mas desse objeto-eu, e a pessoa compreende sua distância em relação ao objeto-eu como um absoluto irreversível — exatamente da maneira com que, na vigília, eu apreendo a distância desde o cão-que-vai-me-morder até onde estou como orientada absolutamente desde o cão até onde estou. Há aqui esse espaço pleno de vetores de tensões, de linhas de forças, que Lewin chama de espaço hodológico. Mas, em vez de *me* cercar, ele cerca e acossa um certo objeto que imagino no meio de outros e que é o objeto-eu. O resultado é que um sonho não poderia ser representado no mundo da percepção. Eis, por exemplo, um sonho que tive no ano passado. Eu estava sendo perseguido por um falsário. Refugiava-me num quarto blindado, mas ele começava, do outro lado da parede, a fundir a blindagem com um tubo oxídrico. Ora, eu *me* via fechado no quarto e esperando — acreditando-me em segurança —; e, também, eu o via do outro lado da parede, prestes a fazer seu trabalho de arrombamento. Desse modo, eu sabia o que ia acontecer ao objeto-eu, que por sua vez tudo ignorava; e, no entanto, a espessura da parede que separava o falsário do objeto-eu era uma distância absoluta, orientada dele para o objeto-eu próprio. Depois, de repente, no momento em que o falsário ia concluir seu trabalho, o objeto-eu próprio *soube* que ele ia perfurar a parede, ou seja, de repente eu o imaginei como sabendo disso, sem me preocupar, aliás, em justificar esse novo conhecimento, e o objeto-eu fugiu a tempo pela janela.

Essas poucas observações permitem uma melhor compreensão da distinção que somos obrigados a efetuar entre os sentimentos imaginários e os sentimentos reais experimentados no sonho. Há sonhos em que o objeto-eu está aterrorizado, e, no entanto, não os consideramos pesadelos, porque a pessoa que dorme está bem tranqüila. A pessoa limitou-se, portanto, a dotar o objeto-eu de sentimentos que deveria experimentar em nome da verossimilhança da situação. São sentimentos imaginários que não "envolvem" a pessoa que dorme além do que chamamos comumente o "abstrato emocional". Pois nem sempre o sonho motiva emoções reais na pessoa que dorme — tal como um romance que, mesmo quando descreve acontecimentos horríveis, não chega a nos emocionar. Posso assistir, impassível, às aventuras do objeto-eu. No entanto, é sempre a esse eu irreal que elas acontecem. Inversamente, o conteúdo de um pesadelo não é sempre aterrador. É porque a afetividade real da pessoa que dorme, por motivos que não cabe tratar aqui, precede às vezes o sonho, e o sonho irá "representá-la", de alguma maneira, no terreno do imaginário. Seguem-se às vezes aventuras terríveis, mas às vezes nada de grave ocorre; simplesmente, o que acontece é apreendido intencionalmente como sinistro porque a pessoa que produz tais imagens é realmente sinistra. É então *a atmosfera* do mundo sonhado o que se revela como pesadelo.

De igual modo, podemos explicar agora esta aparente anomalia que assinalávamos há pouco em nota: eu sonhava freqüentemente que estava passeando em Nova York e experimentava um grande prazer. Ao despertar, não tinha, como se diz, uma "decepção", mas sim essa espécie de desencantamento que nos toma na saída de um espetáculo. Também já me aconteceu dizer a mim mesmo em sonho: "Desta vez, não estou sonhando". Parece que realizei

aqui um ato reflexivo e que esse ato reflexivo foi enganoso, o que poria em dúvida o próprio valor da reflexão. Mas, na realidade, esse ato reflexivo não foi realmente efetuado: é um ato reflexivo *imaginário*, operado pelo eu-objeto e não por minha própria consciência. Esse eu que passeia entre os altos edifícios de Nova York, é *ele* que diz de repente: "Eu não sonho"; é nele que aparece a certeza de estar desperto, exatamente como um herói de romance pode esfregar os olhos e declarar de súbito: "Será que estou sonhando? Não, não estou sonhando". A consciência que sonha determinou-se de uma vez por todas a só produzir o imaginário; e seus cuidados, suas preocupações, já o vimos, são projetados diante dela sob uma forma simbólica e irreal. O cuidado de não sonhar, de não dirigir-se ao desencanto que sucede no fim da representação, não poderia exprimir-se realmente sem que a pessoa que dorme acordasse, do mesmo modo que o espectador não poderia pensar "Eu gostaria que a vida fosse como esta peça de teatro" sem distanciar-se da representação para colocar-se no terreno da realidade (desejos *reais*, personalidade *real*, etc.). Aqui, o desejo de não sonhar, apenas um desejo, toma consciência de si mesmo *fora*, na transcendência do imaginário, e é nessa transcendência imaginária que ele encontra satisfação. Desse modo, *eu imagino* que o eu-objeto tem vontade de estar *de verdade* em Nova York, e eu o imagino com meu próprio desejo de estar ali e pelo fato de que o eu-objeto se encontra — segundo os próprios termos da ficção — em carne e osso, e não em sonho, nas ruas de Nova York. Aqui, não há de modo algum reflexão *real*, e estamos bem longe do despertar. Ocorre o mesmo, naturalmente, com todas as reflexões que possam ser produzidas pelo objeto-eu, tais como "Tenho medo", "Estou humilhado", etc. — reflexões, aliás, bastante raras.

Pelo contrário, o único meio à disposição da pessoa para sair de um sonho é a constatação reflexiva: "Eu sonho". E, para fazer essa constatação, a única coisa necessária é produzir uma consciência reflexiva. Só que essa consciência reflexiva é quase impossível de produzir, pois os tipos de motivação que a solicitam são em geral precisamente aqueles que a consciência "encantada" da pessoa que dorme não se permite conceber. A esse propósito, nada é mais curioso do que os esforços desesperados feitos pela pessoa que dorme para, em certos pesadelos, *lembrar-se* de que é possível uma consciência reflexiva. Esforços inúteis, na maior parte do tempo, porque ela está constrangida, pelo próprio "encantamento" de sua

consciência, a produzir essa lembrança sob a forma de ficção. Ela debate-se, mas tudo escorrega para a ficção, tudo se transforma apesar dela em ficção. Finalmente, o sonho só pode ser interrompido por dois motivos. O primeiro é a irrupção de um real que se impõe — por exemplo, o medo real provocado pelo pesadelo "liga-se" ao próprio pesadelo e termina por tornar-se tão forte que quebra o encantamento da consciência e motiva uma reflexão. Eu tomo consciência de que tenho medo e, simultaneamente, de que sonho. Ou então se impõe um estímulo externo, seja porque ele surpreende e não pode ser apreendido imediatamente como um *analogon*; seja por causa de sua violência, que determina um choque emocional real e assim cria subitamente o objeto de uma reflexão; seja por causa da persistência de certas indicações através do sono[37]. O segundo motivo que pode provocar a cessação do sonho encontra-se muitas vezes no próprio sonho: pode ser que a história sonhada conduza a um acontecimento que, por si mesmo, dá-se como um término, ou seja, como algo cuja seqüência é inconcebível. Por exemplo, eu sonho com freqüência que vão guilhotinar-me, e o sonho termina no momento em que a guilhotina vai cair sobre meu pescoço. O que motiva o despertar não é o medo — pois, por mais parodoxal que isto possa parecer, esse sonho não se apresenta sempre sob a forma de um pesadelo —, mas sim a impossibilidade de imaginar um *depois*. A consciência hesita, essa hesitação motiva uma reflexão, e despertamos.

Podemos concluir: o sonho não se apresenta — ao contrário do que Descartes acreditava — como a apreensão da realidade. Ao contrário: ele perderia todo o seu sentido, a sua própria natureza, se pudesse por um instante colocar-se como real. O sonho é antes de tudo uma *história*, e temos nele o mesmo tipo de interesse apaixonado que o leitor ingênuo tem ao ler um romance. O sonho é vivido como ficção, e é apenas considerando-o como ficção que se dá como tal que podemos compreender o gênero de reações que provoca na pessoa que dorme. Só que é uma ficção "enfeitiçadora": a consciência — como já mostramos em nosso capítulo sobre a imagem hipnagógica — foi enlaçada. E o que ela vive, ao mesmo tempo da ficção apreendida como ficção, é a impossibilidade de sair da

[37] A persistência dessas indicações poderia por si só constituir o objeto de um longo estudo, mas não podemos empreender tal estudo nesta obra.

ficção. Assim como o rei Midas transformava em ouro tudo o que tocava, a consciência determinou-se a transformar em imaginário tudo quanto apreende: daí esse caráter fatal do sonho. A apreensão dessa fatalidade foi freqüentemente confundida com uma apreensão do mundo sonhado como realidade. Mas a natureza do sonho consiste em que a realidade escapa por toda parte à consciência que quer reapreendê-la; todos os esforços da consciência voltam-se, apesar dela, para produzir o imaginário. O sonho não é a ficção tomada por realidade, é a odisséia de uma consciência voltada para si própria e, apesar dela própria, a constituir apenas um mundo irreal. O sonho é uma experiência privilegiada que pode ajudar-nos a conceber o que seria uma consciência que teria perdido seu "estar-no-mundo" e que seria privada, ao mesmo tempo, da categoria do real.

CONCLUSÃO

1. Consciência e imaginação

Agora, podemos colocar a questão metafísica que foi lentamente desvendada por estes estudos de psicologia fenomenológica. Poderia ser formulada assim: quais são as características que podem ser conferidas à consciência pelo fato de que é uma consciência que pode *imaginar?* Essa questão pode ser tomada no sentido de uma análise crítica sob a forma: o que deve ser a consciência em geral se é verdade que uma constituição pode ser sempre possível? E, sem dúvida, é sob essa forma que nossos espíritos, habituados a colocar as questões filosóficas em perspectivas kantianas, compreenderiam melhor. Mas, na verdade, o sentido mais profundo do problema só pode ser apreendido do ponto de vista fenomenológico.

Após a redução fenomenológica, encontramo-nos em presença da consciência transcendental que se desvenda ante nossas descrições reflexivas. Desse modo, podemos fixar através de conceitos o resultado de nossa intuição eidética da essência "consciência". Ora, as descrições fenomenológicas podem descobrir, por exemplo, que a própria estrutura da consciência transcendental implica essa consciência como constitutiva de *um* mundo. Mas é evidente que não nos ensinarão que a consciência deve ser constitutiva de *tal* mundo, ou seja, precisamente daquele em que estamos, com sua terra, seus animais, seus homens e a história de seus homens. Estamos aqui na presença de um fato primeiro e irredutível que se dá como uma especificação contingente e irracional da essência noemática de *mundo.* Muitos fenomenólogos chamariam "metafísica" a pesquisa que visa desvendar esse existir contingente em seu conjunto. Não é exatamente o que chamaríamos metafísico, mas is-

so não tem importância aqui. O que irá ocupar-nos é o seguinte: a função de imaginar é uma especificação contingente e metafísica da essência "consciência" ou, pelo contrário, deve ser descrita como uma estrutura constitutiva dessa essência? Em outras palavras: será que podemos conceber uma consciência que nunca seria capaz de imaginar e que seria inteiramente absorvida por suas intuições do real? (Nesse caso, a possibilidade de imaginar, que aparece como uma qualidade entre outras de *nossas* consciências, seria um enriquecimento contingente.) Ou então, desde que se coloca uma consciência, deve-se colocá-la como podendo sempre imaginar? A questão poderia ser resolvida pela simples inspeção reflexiva da essência "consciência", e é dessa maneira que tentaríamos resolvê-la de fato, se não nos dirigíssemos a um público ainda pouco habituado aos métodos fenomenológicos. Mas, como a idéia de intuição eidética repugna ainda a muitos leitores franceses, usaremos de um viés, ou seja, de um método um pouco mais complexo. Partiremos da questão: o que uma consciência deve ser para poder imaginar? Tentaremos desenvolvê-la pelos procedimentos comuns de análise crítica, quer dizer, por um método regressivo. Em seguida, compararemos os resultados obtidos com aqueles trazidos pela intuição cartesiana da consciência realizada pelo *cogito* e veremos se as condições necessárias para realizar uma consciência imaginante são *as mesmas* das condições de possibilidade de uma consciência em geral ou se são *outras*.

Na verdade, o problema assim colocado pode parecer inteiramente novo e até mesmo ocioso aos psicólogos franceses. E, com efeito, enquanto somos vítimas da ilusão de imanência, não há problema geral de imaginação. Nessas teorias, as imagens são providas de um tipo de existência rigorosamente idêntica àquela das coisas. São sensações renascentes que podem diferir em grau, em coesão e em significação das sensações primitivas que pertencem como elas à existência *intramundana*. A imagem é tão real quanto qualquer outra existente. O único problema que se coloca é o de sua relação com as outras existentes, mas, qualquer que seja essa relação, a própria existência da imagem permanece intacta. Do mesmo modo, quer o retrato do rei Carlos VIII seja inexato ou parecido, quer o rei esteja morto ou vivo ou mesmo jamais tenha existido, o retrato permanece uma coisa existente no mundo. Portanto, não há problema existencial da imagem.

Mas, se, pelo contrário, consideramos a imagem como fazemos nesta obra, o problema existencial da imagem não pode ser mais evitado. Com efeito, à existência de um objeto para a consciência corresponde noeticamente uma *tese* ou posição de existência. Ora, a tese da consciência imaginante é radicalmente diferente da tese de uma consciência realizante. Ou seja, o tipo de existência do objeto imaginado *na medida em que é uma imagem* difere em natureza do tipo de existência do objeto apreendido como real. E, claro, se formo agora a imagem de Pierre, minha consciência imaginante encerra uma certa posição da existência de Pierre enquanto ele está, neste mesmo momento, em Berlim ou em Londres. Mas, na medida em que ele *aparece-me como imagem*, esse Pierre que está em Londres *aparece-me como ausente*. Essa ausência de princípio, esse nada essencial do objeto da imagem, basta para diferenciá-lo dos objetos da percepção. Então o que deve ser uma consciência para que ela possa sucessivamente colocar objetos *reais* e objetos *imaginados*?

Em seguida, cabe fazer uma observação essencial, que o leitor, aliás, poderá ter feito por si mesmo se estudou conosco o problema das relações da percepção e da imagem[1]. Para um objeto ou um elemento qualquer de um objeto, há muita diferença entre *ser visado no vazio* e *ser dado-ausente*. Durante uma percepção qualquer, muitas intenções vazias dirigem-se, a partir de elementos presentemente dados do objeto, a outras faces e outros elementos do objeto que não se descobriram ainda ou que não se descobrem mais para nossa intuição. Por exemplo, os arabescos do tapete que eu considero só são dados à minha intuição em parte. Os pés da poltrona que está colocada em frente à janela dissimulam certas curvas, certos desenhos. No entanto, eu apreendo esses arabescos escondidos como *existindo presentemente*, ainda que velados, mas não como ausentes. E os apreendo não para eles próprios, tentando presentificá-los por meio de um *analogon*, mas pela própria maneira pela qual apreendo o que me é dado de sua continuação. Eu *percebo* os começos e as terminações dos arabescos escondidos (que aparecem para mim na frente e atrás do pé da poltrona) como *continuando* sob os pés dessa poltrona. Portanto, é *pela maneira com a qual apreendo o dado* que eu coloco como real aquilo que não é

[1] Ver aqui mesmo, segunda parte.

dado. Real ao mesmo título que o dado, como aquilo que lhe confere sua significação e sua própria natureza. Do mesmo modo, as notas desaparecidas de uma melodia são apreendidas por retenções apropriadas como aquilo que faz da nota presentemente entendida o que ela é precisamente. Nesse sentido, perceber este ou aquele dado é percebê-lo sobre o fundo da realidade total *como conjunto.* Essa realidade não faz o objeto de nenhum ato especial de minha atenção, mas ela está co-presente como condição essencial da existência da realidade atualmente percebida. Vê-se que o ato imaginante é o inverso do ato realizante. Se quero imaginar os arabescos escondidos, eu dirijo minha atenção para eles e os isolo, assim como isolo sobre um fundo de universo indiferenciado uma determinada coisa que percebo no presente. Cesso de apreendê-los no vazio como constituindo o sentido da realidade percebida, eu *os dou para mim mesmo,* neles mesmos. Mas, como, precisamente, eu cesso de visá-los a partir de um presente para apreendê-los como *ausentes,* eles aparecem a mim como dados no vazio. Certamente, eles existem lá embaixo sob a poltrona, e é para baixo que viso, mas, como precisamente eu os viso ali onde eles não são dados para mim, capto-os como um nada para mim. Assim, o ato imaginativo é simultaneamente *constitutivo, isolador* e *aniquilador.*

É o que torna o problema da memória e o da antecipação dois problemas radicalmente diferentes do problema da imaginação. Certamente, a lembrança parece, de vários pontos de vista, muito próxima da imagem, e às vezes podemos extrair nossos exemplos da memória para compreender com maior clareza a natureza da imagem. Se evoco um acontecimento de minha vida passada, não o imagino, *lembro-me* dele. Ou seja, não o coloco como *dado-ausente,* mas como *dado-presente* no *passado.* O aperto de mão que Pierre me deu ontem à noite ao despedir-se de mim não sofreu, ao passar para o passado, uma modificação de irrealidade: sofreu simplesmente uma espécie de *retirada;* é sempre real, mas *passado.* Existe como uma coisa *passada,* o que é um modo de existência real entre outros. E, quando quero apreendê-lo de novo, eu o viso *onde está,* dirijo minha consciência para esse objeto passado que é o *ontem* e, no seio desse objeto, reencontro o acontecimento que procuro, o aperto de mão de Pierre. Em suma, do mesmo modo que, se quero *ver* realmente os arabescos escondidos sob a poltrona, devo ir procurá-los onde estão, ou seja, deslocar a poltrona, assim também, se me *lembro* desta ou daquela recordação, eu não

mais a evoco, mas transporto-me para onde está, dirijo minha consciência para o passado onde ela me espera como um acontecimento real que se retirou. Se, ao contrário, represento para mim Pierre tal como ele pode estar neste momento (e não tal como estava ontem ao se despedir de mim), eu apreendo um objeto que não me foi dado de modo algum ou que me é dado justamente como fora de alcance. Mas ainda aí eu apreendo *nada,* quer dizer, coloco o *nada.* Nesse sentido, como se vê, a consciência imaginante de Pierre em Berlim (o que estará fazendo nesse momento? Imagino que está passeando pela Kurfürstendamm, etc.) está muito mais próxima daquela do centauro (sobre a qual afirmo sua inteira inexistência) que da lembrança de Pierre tal como ele estava no dia de sua partida. O que há de comum entre Pierre enquanto imagem e o centauro enquanto imagem é que são dois aspectos do Nada. E é ainda esse mesmo aspecto que distingue o futuro vivido do futuro imaginado.

Há, com efeito, duas espécies de futuro: um não passa do fundo temporal sobre o qual se desenvolve minha percepção presente, o outro é colocado para si como *o que ainda não é.* Quando jogo tênis, vejo meu adversário bater numa bola com sua raquete e corro para a rede. Há nessa atitude uma antecipação, pois prevejo a trajetória da bola. Mas essa antecipação não coloca para si a passagem da bola por este ou aquele lugar. Na realidade, o futuro aqui é apenas o desenvolvimento *real* de uma forma estimulada pelo gesto de meu adversário, e o gesto real desse adversário comunica sua realidade a toda a forma. Se preferirmos, a forma real com suas zonas de real-passado e real-futuro realiza-se integralmente através de seu gesto. *Quanto à minha previsão, ela ainda é realidade,* eu continuo a realizar a forma ao prevê-la, pois minha previsão é um gesto real no interior da forma. Assim, pouco a pouco, há todo um futuro real que se dá simplesmente, como o passado real, para o sentido de uma forma atual em desenvolvimento ou, se preferirmos, como a significação do universo. E, nesse sentido, é o equivalente a apresentar os aspectos reais não-percebidos dos objetos como um presente real e visado no vazio ou como um futuro real. Os arabescos escondidos pela poltrona são tanto o complemento real do gesto com o qual desloco a poltrona quanto a existência presente e latente ocultada pela poltrona. Toda existência real se dá com estruturas presentes, passadas e futuras, pois o passado e o futuro enquanto estruturas essenciais do real são igualmente reais, isto é, correlativos de uma tese realizante. Mas, se, pelo contrário, deitado em meu lei-

to, entrego-me a prever o que poderá acontecer quando meu amigo Pierre voltar de Berlim, eu separo o futuro do presente do qual ele constituía o sentido. Coloco-o para ele mesmo e o dou para mim. Mas eu o dou para mim precisamente enquanto ele ainda não é, ou seja, como ausente ou, se preferirmos, como um nada. Assim, o mesmo futuro pode ser vivido real como fundo do presente (quando, por exemplo, vou encontrar Pierre na estação e todos os meus atos supõem como seu sentido real a chegada de Pierre às dezenove horas e trinta e cinco minutos) ou, pelo contrário, ser isolado e colocado para ele próprio, mas cortando-o de toda realidade e aniquilando-o, *presentificando-o como nada.*

Agora já apreendemos a condição essencial para que uma consciência possa *formar imagens*: é preciso que tenha a possibilidade de colocar uma tese de irrealidade. Mas convém tornar ainda mais precisa essa condição. Para a consciência, não se trata de modo algum de deixar de ser consciência *de* alguma coisa. Faz parte da própria natureza da consciência ser intencional, e uma consciência que deixasse de ser consciência de alguma coisa deixaria por isso mesmo de existir. Mas a consciência deve poder formar e colocar objetos afetados por um certo caráter de nada em relação à totalidade do real. Lembramos, com efeito, que o objeto imaginário pode ser colocado ou como inexistente, ou como ausente, ou como existente em outra parte, ou não ser colocado como existente. Constatamos que a característica comum a essas quatro teses é que todas abrangem a categoria de negação, embora em graus diferentes. Desse modo, o ato negativo é constitutivo da imagem. Já notamos que a tese não se acrescenta à imagem, mas que ela é a sua estrutura mais íntima. Mas em relação a que se efetua a negação? Para sabê-lo, basta considerar por um momento o que se produz quando apreendo o retrato de Carlos VIII *como* imagem de Carlos VIII. De uma só vez, eu cesso de considerar o quadro na medida em que faz parte de um mundo real. Não há possibilidade de que o objeto percebido *no* quadro seja suscetível de ser alterado pelas mudanças do meio que o envolve. Esse quadro, enquanto *coisa real*, pode estar menos ou mais iluminado, suas cores podem descascar, ele pode queimar. É que ele possui — na falta de um "estar-no-mundo" que está reservado para a consciência — um "ser-ambiente-do-mundo". Sua natureza objetiva depende da realidade apreendida como um conjunto espaciotemporal. Mas se, ao contrário, eu apreendo Carlos VIII enquanto imagem no quadro, o objeto

apreendido não pode mais ser submetido, por exemplo, a modificações de iluminação. Não é verdade que eu possa, por exemplo, iluminar a *bochecha* de Carlos VIII.

A iluminação desse rosto, com efeito, foi, de uma vez para sempre, fixada no irreal pelo pintor. É o sol irreal — ou a vela irreal que foi colocada pelo pintor a esta ou aquela distância do rosto pintado — o que determina o grau de iluminação da bochecha. Tudo que um projetor real pode fazer é iluminar a parte do quadro real que corresponde à bochecha de Carlos VIII. Da mesma maneira, se o quadro queima, não é Carlos VIII enquanto imagem que queima, mas simplesmente o objeto material que serve de *analogon* para a manifestação do objeto da imagem. Assim, o objeto irreal aparece como fora de alcance em relação à realidade. Vemos, portanto, que a consciência para produzir o objeto enquanto imagem "Carlos VIII" deve poder negar a realidade do quadro e que só poderia negar essa realidade tomando distância em relação à realidade apreendida em sua totalidade. Colocar uma imagem é constituir um objeto à margem da totalidade do real, é manter o real a distância, libertar-se dele — numa palavra, negá-lo. Ou, se preferirmos, negar a um objeto que pertença à realidade é negar o real na medida em que colocamos o objeto; as duas negações são complementares, e essa é condição daquela. Sabemos, além disso, que a totalidade do real, na medida em que é apreendida pela consciência como uma *situação* sintética para essa consciência, é o mundo. A condição para que uma consciência possa imaginar é, portanto, dupla: é preciso ao mesmo tempo que possa colocar o mundo em sua totalidade sintética e que possa colocar o objeto imaginado como fora de alcance em relação a esse conjunto sintético, ou seja, colocar o mundo como um nada em relação à imagem. Decorre claramente disso que toda criação imaginária seria totalmente impossível para uma consciência cuja natureza fosse precisamente de estar "no ambiente-do-mundo". Com efeito, se supomos uma consciência colocada no seio do mundo como um existente entre outros, devemos concebê-la, por hipótese, como submetida sem defesa à ação de diversas realidades — sem que ela possa, além disso, ultrapassar o detalhe dessas realidades para uma intuição que compreenderia sua totalidade. Essa consciência só poderia, portanto, conter modificações reais provocadas por ações reais, e toda imaginação lhe seria interdita, precisamente na medida em que estaria submersa no real. Essa concepção de uma consciência atolada no mundo não nos é

desconhecida, pois é precisamente aquela postulada pelo determinismo psicológico. Podemos afirmar sem medo que, se a consciência é uma sucessão de fatos psíquicos determinados, é totalmente impossível que possa produzir alguma outra coisa a não ser o real. Para que uma consciência possa imaginar, é preciso que por sua própria natureza possa escapar ao mundo, é preciso que possa extrair de si mesma uma posição de recuo em relação ao mundo. Numa palavra: ela precisa ser livre. Dessa maneira, a tese de irrealidade nos ofereceu a possibilidade de negação como sua condição; ora, isso só se torna possível através da "nadificação" do mundo como totalidade, e essa nadificação revelou-se para nós como sendo o avesso da própria liberdade da consciência. Aqui, no entanto, impõem-se várias observações: inicialmente, é preciso considerar que o ato de colocar o mundo como totalidade sintética e o ato de "tomar distância" em relação ao mundo são o mesmo ato. Se recorrermos a uma comparação, é precisamente ao se colocar a uma distância conveniente em relação a seu quadro que o pintor impressionista extrairá o conjunto "floresta" ou "ninfas" da multidão de pequenas pinceladas que ele deu em sua tela. Mas, reciprocamente, a possibilidade de constituir um conjunto é dada como a estrutura primeira do ato de distanciamento. Desse modo, é suficiente colocar a realidade como um conjunto sintético para ficar livre em relação a ela, e essa superação é a própria liberdade, pois não poderia efetuar-se se a consciência não fosse livre. Assim, colocar o mundo enquanto mundo ou "nadificá-lo" é uma só coisa. Nesse sentido, Heidegger pode dizer que o nada é estrutura constitutiva do existente. Para poder imaginar, basta que a consciência possa ultrapassar o real constituindo-o como mundo, já que a nadificação do real está sempre implicada por seu constituir-se em mundo. Mas essa ultrapassagem [*dépassement*] não pode ser operada de qualquer maneira, e a liberdade da consciência não deve ser confundida com o arbitrário. Pois uma imagem não *é o mundo negado,* pura e simplesmente, ela é sempre *o mundo negado de um certo ponto de vista,* exatamente aquele que permite colocar a ausência ou a inexistência de um determinado objeto que será presentificado "enquanto imagem". A posição arbitrária do real como mundo não poderia de modo algum fazer aparecer neste mesmo momento o centauro como objeto irreal. Para que o centauro apareça como irreal, torna-se rigorosamente necessário que o mundo seja apreendido como mundo-onde-não-há-centauro, e isso só poderá ser produzido se as diferentes motivações conduzirem a consciência a apreender o mundo como sendo precisamente de tal modo que o centauro não possa ter lugar nele. Da mesma maneira, para que meu amigo Pierre me seja dado como ausente, é preciso que eu tenha sido conduzido a apreender o mundo como um conjunto constituído de tal modo que Pierre não poderia estar nele *na atualidade* e presente *para mim.* (Ele pode estar presente na atualidade para outros — em Berlim, por exemplo.) O que motivará o aparecimento do irreal não será forçosamente, nem com mais freqüência, a intuição *representativa* do mundo deste ou daquele ponto de vista. Para a consciência, há muitas outras maneiras de *ultrapassar o real para fazer dele um mundo*: essa ultrapassagem pode ser feita a princípio pela afetividade ou pela ação. Por exemplo, a aparição de um amigo morto como irreal faz-se sobre o fundo de apreensão afetiva do real como *mundo vazio* desse ponto de vista.

Chamaremos "situações" os diferentes modos imediatos de apreensão do real como mundo. Podemos dizer assim que a condição essencial para que uma consciência imagine é que ela esteja "em situação no mundo" ou, mais brevemente, que ela "esteja-no-mundo". É a situação-no-mundo, apreendida como realidade concreta e individual da consciência, que serve de motivação para a constituição de um objeto irreal qualquer, e a natureza desse objeto irreal é circunscrita por essa motivação. Desse modo, a *situação* da consciência não deve aparecer como uma pura e abstrata condição de possibilidade para todo imaginário, mas sim como motivação concreta e precisa da aparição de tal imaginário particular.

Desse ponto de vista, apreendemos por fim a ligação do irreal com o real. No princípio, mesmo se nenhuma imagem foi produzida nesse instante, toda apreensão do real como mundo tende por si mesma a completar-se pela produção de objetos irreais, pois ela é sempre, num certo sentido, nadificação livre do mundo, e isso sempre *de um ponto de vista particular.* Assim, se a consciência é livre, o correlativo noemático de sua liberdade deve ser o *mundo* que traz consigo a possibilidade de negação, a cada instante e de cada ponto de vista, por uma imagem, ainda que a imagem deva ser constituída logo em seguida por uma intenção particular da consciência. Mas, reciprocamente, uma imagem, sendo negação do mundo de um ponto de vista particular, só pode rigorosamente aparecer *sobre um fundo de mundo* e em ligação com o fundo. Na-

turalmente, a aparição da imagem exige que as percepções particulares se diluam no conjunto sincrético *mundo* e que esse conjunto recue. Mas é precisamente o recuo do conjunto que o constitui como fundo, esse fundo sobre o qual a forma irreal deve destacar-se. Assim, ainda que pela produção de irreal a consciência possa parecer momentaneamente libertada de seu "estar-no-mundo", é, ao contrário, esse "estar-no-mundo" o que constitui a condição necessária da imaginação.

Desse modo, a análise crítica das condições de possibilidade de toda imaginação conduziu-nos às seguintes descobertas: para imaginar, a consciência deve ser livre em relação a toda realidade particular, e essa liberdade deve poder definir-se por um "estar-no-mundo" que é ao mesmo tempo constituição e nadificação do mundo; a situação concreta da consciência no mundo deve a cada instante servir de motivação singular à constituição do irreal. Dessa maneira, o irreal — que é sempre duplo nada: nada de si mesmo em relação ao mundo, nada do mundo em relação a si — deve sempre ser constituído sobre o fundo do mundo que ele nega, ficando bem entendido, além disso, que o mundo não se entrega somente a uma intuição representativa e que esse fundo sintético requer simplesmente ser vivido como situação. Se essas são as condições para que a imaginação se torne possível, será que elas correspondem a uma especificação, a um enriquecimento contingente da essência "consciência", ou será que não passam da própria essência dessa consciência considerada de um ponto de vista particular? A resposta parece estar contida na própria questão. Essa consciência livre — cuja natureza é ser consciência *de* alguma coisa, mas que por isso mesmo constitui-se ela própria diante do real e a cada instante o ultrapassa porque ela só pode ser enquanto "estiver-no-mundo", quer dizer, vivendo sua relação com o real como *situação* —, o que ela é senão simplesmente a própria consciência tal como ela se revela a si mesma no *cogito*?

A própria condição do *cogito* não é em princípio a dúvida, quer dizer, ao mesmo tempo a constituição do real como mundo e sua nadificação desse mesmo ponto de vista, e a apreensão reflexiva da dúvida enquanto dúvida não coincide com a intuição apodítica da liberdade?

Portanto, é possível concluir: a imaginação não é um poder empírico e, acrescentado à consciência, é a consciência por inteiro

na medida em que realiza sua liberdade; toda situação concreta e real da consciência no mundo está impregnada de imaginário na medida em que se apresenta sempre como uma ultrapassagem do real. Disso não se pode inferir que toda percepção do real deva inverter-se em imaginário, mas sim que a consciência está sempre "em situação" porque é sempre livre, para ela há sempre e a cada instante uma possibilidade concreta de produzir o irreal. Estas são as diferentes motivações que decidem a cada instante se a consciência será apenas realizante ou se imaginará. O irreal é produzido fora do mundo por uma consciência que *permanece no mundo*, e é porque é transcendentalmente livre que o homem imagina.

Mas, por sua vez, a imaginação convertida em função psicológica e empírica é a condição necessária da liberdade do homem empírico no meio do mundo. Pois, se a função nadificante própria à consciência — que Heidegger chama ultrapassagem — é o que torna possível o ato de imaginação, seria preciso acrescentar reciprocamente que essa função só pode manifestar-se num ato imaginante. Não poderia haver aí uma intuição do nada, precisamente porque o nada não é coisa nenhuma e porque toda consciência — intuitiva ou não — é consciência de alguma coisa. Para falar rigorosamente, a experiência do nada não é uma experiência indireta, é uma experiência que, por princípio, dá-se "com" e "em". As análises de Bergson permanecem válidas: por natureza, uma tentativa para conceber diretamente a morte ou o nada de ser está destinada ao fracasso.

O deslizamento do mundo no seio do nada e a emergência da realidade humana no mesmo nada só podem efetuar-se pela posição de *alguma coisa* que é nada em relação ao mundo e em relação à qual o mundo é nada. Definimos assim, evidentemente, a constituição do imaginário. É a aparição do imaginário diante da consciência que permite apreender a nadificação do mundo como sua condição essencial e como sua primeira estrutura. Se fosse possível conceber por um momento uma consciência incapaz de imaginar, seria necessário concebê-la como totalmente enredada no existente e sem possibilidade de apreender outra coisa a não ser o existente. Mas precisamente isso não pode ser nem é assim: todo dado existente, desde que colocado, é, por esse mesmo movimento, ultrapassado. Mas é preciso ainda que seja ultrapassado *em direção a alguma coisa*. Em cada caso, o imaginário é essa "alguma coisa" concreta em direção à qual o existente é ultrapassado. Quan-

do o imaginário não é colocado de fato, a ultrapassagem e a nadificação do existente estão imersos no existente, a ultrapassagem e a liberdade *estão aí,* mas não se descobrem, o homem está esmagado no mundo, transpassado pelo real, ele está muito perto da coisa. No entanto, assim que apreende de uma maneira ou de outra (na maior parte do tempo, sem representação) o conjunto como *situação*, o homem o ultrapassa em direção a essa relação para a qual ele é *uma falta, um vazio*, etc. Numa palavra: a motivação concreta da consciência imaginante pressupõe ela própria a estrutura imaginante da consciência; a consciência realizante envolve sempre uma ultrapassagem em direção a uma consciência imaginante particular que é como avesso da situação e em relação à qual a situação se define. Por exemplo, se tenho vontade de ver meu amigo Pierre, que não está aqui, a situação se define como um "estar-no-mundo" de maneira que Pierre não seja dado no presente, e Pierre é aquilo em relação ao qual a totalidade do real é ultrapassada para fazer um mundo. Mas de modo algum se trata do Pierre real, que, pelo contrário, se fosse dado como presente ou como visado a partir do real por intenções vazias e presentificantes (por exemplo, se estou a ouvi-lo andando atrás da porta), faria parte da situação: esse Pierre em relação ao qual a situação se definiu é precisamente o Pierre *ausente.*

Assim, o imaginário representa a cada instante o sentido implícito do real. O ato imaginante propriamente dito consiste em colocar o imaginário para si, ou seja, em explicitar esse sentido — como quando Pierre enquanto imagem surge bruscamente diante de mim —, mas essa posição específica do imaginário será acompanhada por um desmoronamento do mundo que não é mais do que o fundo nadificado do irreal. E, se a negação é o princípio incondicionado de toda imaginação, reciprocamente ela só pode realizar-se sempre em e por um ato de imaginação. É preciso que imaginemos o que negamos. Com efeito, o que o objeto de uma negação faz não poderia ser um *real*, já que isso seria afirmar o que negamos — mas não poderia ser também um *nada* total, já que precisamente negamos *alguma coisa.* Dessa forma, o objeto de uma negação deve ser colocado como imaginário. E isso é verdadeiro tanto para as formas lógicas da negação (a dúvida, a restrição, etc.) quanto para suas formas ativas e afetivas (a defesa, a consciência de impotência, de lacuna, etc.).

Estamos agora bem perto de compreender o sentido e o valor do imaginário. Todo imaginário aparece "sobre o fundo do mundo", mas, reciprocamente, toda apreensão do real como mundo implica uma ultrapassagem velada em direção ao imaginário. Toda consciência imaginante mantém o mundo como fundo nadificado do imaginário, e, reciprocamente, toda consciência do mundo chama e motiva uma consciência imaginante apreendida como resultante do *sentido* particular da situação. A apreensão do nada não pode ser feita por um desvendamento imediato, ela realiza-se na e pela livre sucessão de consciências, o nada é a matéria da ultrapassagem do mundo em direção ao imaginário. É enquanto tal que é *vivido,* sem jamais ser colocado para si. Não poderia haver consciência realizante sem consciência imaginante, e a recíproca também é verdadeira. Assim, a imaginação, longe de aparecer como uma característica *de* fato da consciência, desvendou-se como uma condição essencial e transcendental da consciência. É tão absurdo conceber uma consciência que não seria capaz de imaginar quanto conceber uma consciência que não pudesse efetuar o *cogito.*

2. A obra de arte

Não queremos abordar aqui o problema da obra de arte em seu conjunto. Ainda que dependa estreitamente da questão do Imaginário, seria necessário uma obra especial para tratar do assunto. Mas tudo indica que já é tempo de tirar algumas conclusões dos longos estudos que exemplificamos com uma estátua, ou com o retrato de Carlos VIII ou com um romance. As observações que faremos referem-se essencialmente ao tipo existencial da obra de arte. E desde já podemos formular a principal: a obra de arte é um irreal.

Trata-se de algo que já apareceu de modo claro quando considerávamos, por exemplo, o retrato de Carlos VIII. Compreendemos logo que esse Carlos VIII era um objeto. Claro, não se trata de um objeto como o quadro, a tela, as camadas reais da pintura. Na medida em que consideramos a tela e o quadro por si mesmos, o objeto estético "Carlos VIII" não irá aparecer. Não porque esteja escondido pelo quadro, mas porque não pode dar-se a uma consciência realizante. Irá aparecer no momento em que a consciência,

operando uma conversão radical que supõe a nadificação do mundo, constituir-se-á ela própria como imaginante. É exatamente como aqueles cubos dos quais podemos ver a nosso bel-prazer cinco ou seis faces. Não seria adequado dizer que, quando vemos as cinco faces, *mascaramos* o aspecto do desenho onde apareceriam as seis. Mas, sobretudo, não podemos vê-las ao *mesmo tempo* como cinco e seis. O ato intencional que as apreende como cinco se basta, está completo e *exclui* o ato que as apreenderia como seis. Também é assim com a apreensão de Carlos VIII enquanto imagem, figurado no quadro. Esse Carlos VIII figurado é forçosamente correlativo do ato intencional de uma consciência imaginante. E, como esse Carlos VIII, que é um *irreal* enquanto apreendido *na* tela, é precisamente o objeto de nossas apreciações estéticas (é dele que diremos que é "emocionante", "pintado com inteligência, com poder, com graça", etc.), somos obrigados a reconhecer que, num quadro, o objeto estético é um *irreal.* Isso tem grande importância, se pensamos na confusão comumente feita entre o real e o imaginário na obra de arte. É freqüente ouvir dizer que o artista tem primeiro uma idéia enquanto imagem, que depois ele vai *realizar* na tela. Esse erro vem de que o pintor pode, com efeito, partir de uma imagem mental que é incomunicável, por sua própria natureza, e dela, no fim de seu trabalho, entregar ao público um objeto que todos podem contemplar. Daí a hipótese de que houve passagem do imaginário ao real. Mas não é verdade. O real está, é preciso reafirmá-lo, no resultado das pinceladas, na aplicação das tintas na tela, em sua granulação, no verniz passado nas cores. Mas precisamente tudo isso não cria o objeto das apreciações estéticas. O que é "belo", ao contrário, é um ser que não poderia dar-se à percepção e que, em sua própria natureza, está isolado do universo. Mostrávamos há pouco que não se pode *iluminar* esse irreal, projetando, por exemplo, sobre a tela um feixe luminoso: iluminamos apenas a tela. De fato, o pintor não *realizou* sua imagem mental: ele simplesmente constituiu um *analogon* material de tal modo que todos possam apreender essa imagem considerando apenas o *analogon.* Mas a imagem que desse modo é provida de um *analogon* exterior permanece imagem. Não há realização do imaginário, no máximo poderíamos falar de sua *objetivação.* Cada pincelada não foi dada *para si própria* nem também para constituir um conjunto *real coerente* (no sentido em que se pode dizer que determinada alavanca numa máquina foi concebida para o

conjunto e não para si própria). Foi dada em ligação com um conjunto sintético irreal, e o fim do artista era constituir um conjunto de tons *reais* que permitissem a esse irreal manifestar-se. Desse modo, o quadro deve ser concebido como uma coisa material *visitada* de quando em quando (toda vez que o espectador assume a atitude imaginante) por um irreal que é precisamente o *objeto pintado.* O que engana aqui é o prazer real e sensual transmitido por certas cores reais da tela. Certos vermelhos de Matisse, por exemplo, provocam uma satisfação sensual em quem os vê. Mas é preciso deixar bem claro: essa satisfação sensual, se a consideramos isoladamente — por exemplo, se é provocada por um vermelho dado de fato na natureza —, não tem nada de estético. É pura e simplesmente um prazer dos sentidos. Quando apreendemos, pelo contrário, o vermelho no quadro, essa apreensão, apesar de tudo, faz parte de um conjunto irreal, e é nesse conjunto que ele é belo. Por exemplo, esse vermelho num tapete perto da mesa. Não há nele uma cor pura. O artista, mesmo quando se preocupava unicamente com as relações sensíveis entre as formas e as cores, escolheu precisamente um tapete para reforçar o valor sensual desse vermelho: os elementos táteis, por exemplo, devem encontrar sua intencionalidade através desse vermelho, é um vermelho *lanoso,* porque o tapete é de uma matéria com lanosidade. Sem essa característica "lanosa" da cor, alguma coisa teria sido perdida. E, claro, o tapete está pintado *para esse vermelho* que ele justifica, e não o vermelho para esse tapete. Mas, se Matisse escolheu precisamente um tapete em vez de uma folha de papel seca e polida, foi por causa do amálgama voluptuoso que constituiria a cor, a densidade e as qualidades táteis da lã. Em conseqüência, só podemos desfrutar verdadeiramente do vermelho apreendendo-o como *vermelho de tapete* e, logo, como um irreal. E o que há de mais intenso em seu contraste com o verde da parede se perderia se esse verde não fosse precisamente assim rígido e polido, já que é o verde de um papel de parede. Portanto, é no irreal que as relações de cores e formas adquirem seu verdadeiro sentido. E, ainda que os objetos figurados tenham seu sentido habitual reduzido ao mínimo, como nos quadros cubistas, pelo menos o quadro não é *plano.* As formas que apreendemos não são mais assimiláveis a um tapete, a uma mesa, nem a nada do que apreendemos comumente no mundo. No entanto, têm uma densidade, uma matéria, uma profundidade, mantêm relações de perspectiva umas com as outras. São

coisas. E, precisamente na medida em que são coisas, são irreais. Desde o cubismo, temos o hábito de declarar que o quadro não deve *representar* ou *imitar* o real, mas que deve constituir por si mesmo um objeto. Essa doutrina, enquanto programa estético, é perfeitamente defensável, e nós lhe devemos numerosas obras-primas. Ainda assim, convém distinguir. Se queremos dizer que o quadro, por mais desprovido de significação que seja, apresenta-se em si mesmo como um *objeto real*, cometemos um grave erro. Claro, ele não mais se remete à Natureza. O objeto real não funciona mais como *analogon* de um buquê de flores ou de uma clareira. Mas, quando eu o "contemplo", não tenho uma atitude realizante. Esse quadro funciona ainda como *analogon*. O que se manifesta simplesmente através dele é um conjunto irreal de *coisas novas*, de objetos que nunca vi nem verei jamais, mas que não deixam de ser objetos irreais, objetos que não existem *no quadro*, nem em parte alguma no mundo, mas que se manifestam através da tela e que se apoderaram dela como uma espécie de possessão. E é esse conjunto de objetos o que irei qualificar de *belo*. Quanto à fruição estética, ela é real, mas não é apreendida por si mesma, na medida em que produzida por uma cor real; é apenas uma maneira de apreender o objeto irreal e, longe de dirigir-se ao quadro real, serve para constituir através da tela real o objeto imaginário. Eis de onde vem esse famoso desinteresse da visão estética. Eis aí por que Kant pôde dizer que era indiferente que o objeto belo, apreendido na medida em que é belo, fosse dotado ou não de existência; eis por que Schopenhauer pôde falar de uma espécie de suspensão da Vontade de Potência. Isso não se origina de nenhuma maneira misteriosa de apreender o real, que às vezes temos a permissão de utilizar. Trata-se simplesmente de que o objeto estético é constituído e apreendido por uma consciência imaginante que o coloca como irreal.

O que acabamos de mostrar a propósito da pintura seria ainda mais fácil de mostrar em relação à arte do romance, da poesia e da arte dramática. Evidentemente, o romancista, o poeta, o dramaturgo constituem através dos *analoga* verbais um objeto irreal; é evidente também que o intérprete de Hamlet serve-se de si mesmo, de seu corpo, como *analogon* desse personagem imaginário. Trata-se de algo que permitiria resolver a famosa discussão a propósito do paradoxo do ator. Sabe-se, com efeito, que certos autores insistem em que o ator *não crê* em seu personagem. Outros, pelo contrário, apoiando-se em numerosos testemunhos, mostram-nos o ator apanhado na armadilha da representação, de algum modo vítima do herói que interpreta. Para nós, essas duas teses não se excluem: se compreendemos por "crença" uma tese realizante, é evidente que o ator não coloca de modo algum que ele *é* Hamlet. Mas isso também não significa de modo algum que ele não se "mobilize" por inteiro para produzi-lo. Ele utiliza todos os seus sentimentos, suas forças, gestos como *analoga* dos sentimentos e dos comportamentos de Hamlet. Mas, precisamente por esse motivo, irá irrealizá-los. *Ele vive inteiramente num mundo irreal*. E pouco importa se chora *realmente*, arrebatado por seu papel. Essas lágrimas, cuja origem já explicamos antes[2], ele as apreende — e o público com ele — como lágrimas de Hamlet, quer dizer, como *analoga* de lágrimas irreais. Aqui ocorre uma transformação semelhante àquela que indicávamos no sonho: o ator é engolido, tragado pelo irreal. Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se *irrealiza* em seu personagem[3].

Mas não há artes cujos objetos, por sua própria natureza, parecem escapar à irrealidade? Uma ária, por exemplo, não remete a nada, a não ser a si própria. Uma catedral não é, simplesmente, essa massa de pedra real que domina os tetos a seu redor? Mas examinemos de perto. Eu escuto, por exemplo, uma orquestra sinfônica que interpreta a Sétima Sinfonia de Beethoven. Eliminemos os casos aberrantes — e, aliás, à margem da contemplação estética — em que vou "ouvir Toscanini" em sua maneira de interpretar Beethoven. De modo geral, o que me atrai ao concerto é o desejo de "ouvir a Sétima Sinfonia". Claro, tenho alguma repugnância a escutar uma orquestra de amadores, tenho preferências por este ou aquele maestro. Mas isso se deve a meu desejo ingênuo de ouvir a Sétima Sinfonia "perfeitamente executada", exatamente porque acho que só assim ela será *perfeitamente ela mesma*. Os erros de uma orquestra ruim que "toca depressa demais" ou "é lenta demais", que "não segue o movimento", etc., parecem-me esconder, "trair", a obra interpretada. Na melhor hipótese, a orquestra se apagará diante da obra que interpre-

---

[2] Ver a terceira parte, item 2.

[3] É nesse sentido que uma novata no teatro pode dizer que seu medo ajudou-a a interpretar a timidez de Ofélia. Se ajudou, foi porque ela o irrealizou de repente, ou seja, deixou de apreendê-lo em si mesmo e passou a apreendê-lo como *analogon* da timidez de Ofélia.

ta, e, se tenho razões para confiar nos músicos e no maestro, eu me apreenderei como estando *diante* da Sétima Sinfonia, *ela mesma, em pessoa.* Todo mundo concorda com isso. Mas, agora, o que é a Sétima Sinfonia "em pessoa"? É evidentemente *uma coisa,* isto é, alguma coisa que está diante de mim, que resiste, que dura. Naturalmente, não precisamos provar que essa coisa é um todo sintético, que não existe por suas notas, mas por grandes conjuntos temáticos. Mas essa "coisa" é real ou irreal? Para mim, quando escuto a Sétima Sinfonia, ela não existe no tempo, não a apreendo como um acontecimento datado, como uma manifestação artística que se desenrola na sala do teatro Châtelet a 17 de novembro de 1938. Se amanhã, se daqui a oito dias, escuto Furtwängler dirigir outra orquestra que interpreta essa sinfonia, estarei de novo em presença da *mesma sinfonia.* Apenas será bem ou mal executada. Examinemos agora *como* eu escuto essa sinfonia: certas pessoas fecham os olhos. Nesse caso, desinteressam-se do acontecimento *visual* e datado que é a interpretação; abandonam-se apenas aos sons puros. Outros fixam a orquestra ou as costas do maestro. Mas não vêem o que olham. É o que Revault d'Allonnes chama de reflexão com fascinação auxiliar. De fato a sala, o maestro, a orquestra desapareceram. Estou diante da Sétima Sinfonia, mas sob a condição expressa de não ouvi-la em *parte alguma,* de cessar de pensar que o acontecimento é atual e datado, sob a condição de interpretar a sucessão de temas como uma sucessão absoluta, e não como uma sucessão real que se desenrolaria, por exemplo, nesse tempo em que Pierre, simultaneamente, faz uma visita a um de seus amigos. Na medida em que a apreendo, a sinfonia não *está aqui,* entre esta paredes, sob estes arcos. Ela também não é do "passado" como se eu pensasse: essa é a obra criada em tal data pelo espírito de Beethoven. Está inteiramente fora do real. Tem seu tempo próprio, ou seja, possui um tempo interno, que transcorre da primeira nota do *allegro* até a última nota do final, mas esse tempo não pertence à seqüência de um outro tempo que ele continuaria e que estaria "antes" do ataque do *allegro;* também não será seguido por um tempo que viria "após" o final. A Sétima Sinfonia não está de modo algum *no tempo.* Escapa inteiramente ao real. Dá-se *em pessoa,* mas como ausente, como estando fora de alcance. Seria impossível agir sobre ela, mudar sequer uma nota ou tornar mais lento o seu movimento. No entanto, ela depende, para seu aparecimento, do real: se o maestro for fulminado por uma síncope, se um começo de incêndio irrompe na sala, a orquestra tem de parar de tocar. Não é preciso concluir daí que apreenderemos *a* Sétima Sinfonia como interrompida. Não vamos pensar que a *execução* da sinfonia sofreu uma interrupção. Não vemos claramente que a execução da Sétima Sinfonia é seu *analogon?* Ela só pode manifestar-se por *analoga* que são datados e que se desenrolam em nosso tempo. Mas, para apreendê-la *nesses analoga,* é preciso efetuar a redução imaginante, ou seja, apreender precisamente os sons reais como *analoga.* Dá-se, portanto, como um perpétuo estar em outra parte, uma perpétua ausência. Não é preciso estabelecer (como Sprandrell em *Contraponto* de Huxley — como tantos platônicos) que ela existe num outro mundo, num céu inteligível. Não está simplesmente — como as essências, por exemplo — fora do tempo e do espaço: está fora do *real,* fora da existência. Eu não a escuto realmente, ouço-a no imaginário. É o que explica a dificuldade considerável que experimentamos sempre ao passar do "mundo" do teatro ou da música ao de nossas preocupações diárias. De fato, não há passagem de um mundo a outro, há passagem da atitude imaginante à atitude realizante. A contemplação estética é um sonho provocado, e a passagem para o real é um autêntico despertar. Já se falou muito na "decepção" que acompanha o retorno à realidade. Mas isso não explicaria por que esse mal-estar persista, por exemplo, após a audição de uma peça realista e cruel; nesse caso, a realidade deveria ser apreendida como tranqüilizadora. Na realidade, esse mal-estar é igual ao que a pessoa que dorme tem ao despertar: uma consciência fascinada, bloqueada no imaginário, vê-se de repente liberada pela interrupção brusca da peça da sinfonia e retoma subitamente contato com a existência. Não é preciso mais nada para provocar o fastio nauseante que caracteriza a consciência realizante.

Essas observações nos levam a concluir que o real nunca é belo. A beleza é um valor que só poderia ser aplicado ao imaginário e que comporta a nadificação do mundo em sua estrutura essencial. Daí a estupidez em confundir moral e estética. Os valores do Bem implicam o estar-no-mundo, visam os comportamentos no real e estão submetidos ao absurdo essencial da existência. Dizer que "tomamos" diante da vida uma atitude estética é confundir real e imaginário. Acontece, no entanto, que podemos assumir a atitude de contemplação estética diante de acontecimentos ou objetos reais. Nesse caso, podemos constatar em nós mesmos uma espécie de distância em relação ao objeto contemplado, o qual desliza para o nada. A partir desse momento, ele não é mais *percebido;* funciona co-

mo *analogon* de si mesmo, ou seja, uma imagem irreal do que ele é manifesta-se para nós através de sua presença atual. Essa imagem pode ser pura e simplesmente o objeto "em si mesmo" neutralizado, nadificado, como quando eu contemplo uma mulher bonita ou a morte numa tourada; ela pode ser também a aparição imperfeita e nebulosa do que *poderia ser* através do que é, como quando um pintor capta a harmonia de duas cores mais violentas, mais vivas, *através* das manchas reais numa parede. Nesse momento, o objeto, dando-se como *atrás* de si mesmo, torna-se *intocável*, está fora de nosso alcance; daí uma espécie de desinteresse doloroso em relação a ele. É nesse sentido que se diz: a extrema beleza de uma mulher mata o desejo de tê-la. Com efeito, não podemos colocar-nos ao mesmo tempo no plano estético em que aparece essa "ela própria" irreal que admiramos e no plano realizante da posse física. Para desejá-la, será preciso esquecer que é bela, pois o desejo é um mergulho no coração da existência no que ela tem de mais contingente e absurdo. A contemplação estética de objetos *reais* possui a mesma estrutura da paramnésia, na qual o objeto real funciona como *analogon* dele próprio no passado. Mas num dos casos há nadificação, e no outro, imersão no passado. A paramnésia difere da atitude estética como a memória difere da imaginação.

ÍNDICE DOS NOMES CITADOS

ABRAMOWSKI, E., 48, 124
ALAIN, 60, 62, 72, 122, 128, 217

BAILLARGER, J.-G., 67
BAUDELAIRE, C., 89, 134, 135, 138, 146
BEETHOVEN, L. van, 249, 250
BERGSON, H., 21, 46, 86, 87, 88, 89, 122, 243
BERKELEY, G., 30, 170
BINET, A., 94, 133, 144, 150
BISMARCK, O. von, príncipe de, 148
BOREL, A., 195
BRENTANO, F., 96
BROCA, P., 18
BRUNSCHVICG, L., 152, 153
BÜHLER, K., 18, 84, 86, 93
BURLOUD, A., 30, 86, 114

CHEVALIER, M., 37, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 77
CLAPARÈDE, E., 203, 224
CLÉRAMBAULT, G. de, 205
CONRAD, J., 62

DAUBER, 123
DELACROIX, H., 91
DELAGE, Y., 63
DESCARTES, R., 15, 52, 140, 200, 210, 211, 212, 229
DUMAS, G., 38, 91, 96, 180, 197
DÜRER, A., 37, 43

DWELSHAUVERS, G., 79, 95, 97, 103, 105, 107, 108

FICHTE, J.-G., 146
FLACH, A., 18, 89, 109, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 153, 156
FLOURNOY, Th., 145
FRANCONAY, 43, 44, 45, 47, 48, 77
FREUD, S., 89
FURTWÄNGLER, W., 250

GALTON, F., 151
GELLÉ *ver* Ladd, G.-T.
GIDE, A., 154
GOETHE, J.-W. VON, 153, 177
GONCOURT, E. et J., 60
GORPHE, F., 124
GUILLAUME, P., 103

HALBWACHS, M., 221
HALS, F., 53
HEIDEGGER, M., 179, 240, 243
HESNARD, A., 101
HUME, D., 17, 30, 38
HUSSERL, E., 43, 49, 85, 96, 105, 161, 196
HUXLEY, A., 251
HUYSMANS, J.-K., 89, 134

JAENSCH, E. R., 23
JAMES, W., 97, 115

JANET, Pierre, 97, 166, 197, 198, 202, 203, 216
JOUVE, P.-J., 195

KANT, I., 93, 178, 248
KOFFKA, K., 160
KÖHLER, W., 50, 58, 160

LADD, G.-T., 63, 64
LAGACHE, D., 198, 199, 200, 105
LA ROCHEFOUCAULD, F., duque de, 98
LAWRENCE, D. H., 99
LEROY, B., 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 72, 89, 126
LEWIN, K., 226
LHERMITTE, J., 64, 66

MATISSE, H., 247
MESSER, A., 30, 84, 86, 90, 136, 143
MEYERSON, I., 38, 116
MICHELANGELO, 147
MOURGUE, R., 115
MOUTIER, F., 18, 28
MÜLLER-LYER (illusion de), 54

NAHOLWSKI, 97

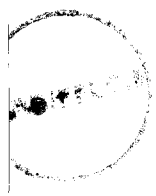
PHILIPPE, J., 190
PIÉRON, H., 103, 180
PROUST, M., 97, 215

REVAULT D'ALLONNES, G., 250
REVERCHON-JOUVE, B., 195
RIBOT, Th., 96, 101
ROBIN, G., 195

SCHELER, M., 96
SCHOPENHAUER, A., 152, 148
SCHRAUB, 79
SCHWIETE, 85
SÉGLAS, J., 205
SILBERER, H., 144
SÓCRATES, 149
SPAIER, A., 18, 89, 90, 96, 168
SPINOZA, B., 27, 214
STENDHAL, 103

TAINE, H., 118, 196
TITCHENER, E. B., 15, 78
TOSCANINI, A., 249

VAN BOGAERT, L., 66

WALLON, H., 97
WATT, H. J., 30
WERTHEIMER, M., 50, 160
WILDE, O., 89, 134
WOLFF, Chr., barão de, 166

SBD / FFLCH / USP
SEÇÃO DE: FILOSOFIA TOMBO: 242139
AQUISIÇÃO: DOAÇÃO / FAPESP
PROC.00/09152-8 / N.F.Nº 65569/FNAC
DATA: 02/12/03 PREÇO: R$ 17,10